

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1989 • XXXVIII. ÉVF. 1-4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1989/1—4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, GALAVICS GÉZA, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

UJVÁRI PÉTER:	Tiziano Pietà-ja	1
KOPPÁNY TIBOR:	Adalékok Donato Felice de Allio (1677—1761) császári és királyi építész magyarországi működéséhez	16
TÍMÁR ÁRPÁD:	Novák Dániel művészeti írásai	21
HORVÁTH ALICE:	Steindl Imre tervei a berlini Reichstag első építészeti pályázatán (1872)	52

KUTATÁS

PUSKÁS BERNADETT:	Istenszülő a gyermek Jézussal-ábrázolások az Északkelet-Kárpátok vidé- kének ikonjain	66
NAGY MÁRTA:	Stefan Tenecki és műhelyének munkái Magyarországon	89
RUZSA GYÖRGY:	Az Iparművészeti Múzeum ikongyűjteményének új szerzeményei	99
GROTTE ANDRÁS:	Egy magyarországi ötvösdinasztia — a Raab család	110
PEREHÁZY KÁROLY:	Marton Lajos pozsonyi műlakatos	136

ADATTÁR

MOJZER MIKLÓS:	Két kép Rubens műhelyéből	142
MRAVIK LÁSZLÓ:	Két szilánk a hajdani Brunsvik-gyűjteményből	145
BUZÁSI ENIKŐ:	„Opus Johannes Burgundi”: Savoyai Bona, milánói hercegnő képmása ...	147
KULCSÁR ÁRPÁD:	A geryeszegi kastély Teleki Mihály kancellár korában és inventáriuma 1685-ből	150

IN MEMORIAM

G. Aggházy Mária: Balogh Jolán (1900—1988)	164
--	-----

SZEMLE

Rózsa György: Mányoktól Aba Novákig. Magyar képzőművészek a Szovjetunió múzeumaiban. Budapest 1988. ...	166
Jávor Anna: Magda Keleti: Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG. Fontes 2. Slovenská národná galéria 1983 (Bratislava é. n.)	167
Boros Géza—Pataki Gábor: Fontosabb kortárs kiállítások, művészeti események. 1987. II. félév	178
Gábor Eszter: Hajlék. A Pécs Csoport építészeinek kiállítása a Budapest Kiállítóteremben. 1987 december—1988 január	182

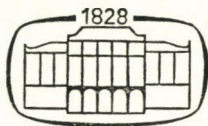
A kötet a Művelődési Minisztérium Osvát Ernő Alapítványa támogatásából jelent meg.

A címlapon: Steindl Imre terve a berlini Reichstag épületének első pályázatán, 1872. Az ülésterem metszete, részlet

51302
390

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXXVIII. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1989. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>G. Aggházy Mária</i> : Balogh Jolán (1900—1988)	164—165
<i>Balogh Jolán</i> (1900—1988) <i>G. Aggházy Mária</i> megemlékezése	164—165
<i>Boros Géza</i> — <i>Pataki Gábor</i> : Fontosabb kortárs kiállítások, művészeti események. 1987. II. félév	178—182
<i>Buzási Enikő</i> : „Opus Johannes Burgundi”: Savoyai Bona, milánói hercegnő képmása	147—149
<i>Gábor Eszter</i> : Hajlék. A Pécs Csoport építészeinek kiállítása a Budapest Kiállítóteremben. 1987. december— 1988. január	182—183
<i>Grotte András</i> : Egy magyarországi ötvösdinasztia — a Raab család	110—135
<i>Horváth Alice</i> : Steindl Imre tervei a berlini Reichstag első építészeti pályázatán (1872)	52—65
<i>Jávor Anna</i> ism.: Magda Keleti: Neskora reneszancia, manierizmus, barokk v. zbierkach SNG. Fontes 2. Slovenská národná galéria 1983 (Bratislava é. n.)	167—178
<i>Keleti, Magda</i> : Neskora reneszancia, manierizmus, barokk v. zbierkach SNG. Fontes 2. Slovenská národná galéria 1983 (Bratislava é. n.). Ism. Jávor Anna	167—178
<i>Koppány Tibor</i> : Adalékok Donato Felice de Allio (1677—1761) császári és királyi építész magyarországi működéséhez	16—20
<i>Kulcsár Árpád</i> : A geryeszegi kastély Teleki Mihály kancellár korában és inventáriuma 1685-ből	150—163
<i>Mojzer Miklós</i> : Két kép Rubens műhelyéből	142—144
<i>Mravik László</i> : Két szilánk a hajdani Brunsvik-gyűjteményből	145—147
<i>Nagy Márta</i> : Stefan Tenecki és műhelyének munkái Magyarországon	89—98
<i>Pataki Gábor</i> — <i>Boros Géza</i> : Fontosabb kortárs kiállítások, művészeti események. 1987. II. félév	178—182
<i>Perehazy Károly</i> : Marton Lajos pozsonyi mulakatos	136—141
<i>Puskás Bernadett</i> : Istenszülő a gyermek Jézussal-ábrázolások az Északkeleti-Kárpátok vidékének ikonjain	66—88
<i>Rózsa György</i> ism.: Mányokitól Aba Novákig. Magyar képzőművészek a Szovjetunió múzeumaiban. Buda- pest 1988.	166—167
<i>Ruzsa György</i> : Az Iparművészeti Múzeum ikongyűjteményének új szerzeményei	99—109
<i>Timár Árpád</i> : Novák Dániel művészeti írásai	21—51
<i>Ujvári Péter</i> : Tiziano Pietà-ja	1—15

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Abaújszolnok, Keresztelő Szent János fejevétele tpl., Istenszülő a gyermekkel 80, 85
 — — Kétoldalas körmeneti ikon 85
 Aix, fékház 33
 Alcsút, József főherceg kastélya, üvegház 139
 Alsókorompa, Brunsvik-kastély 145
 Amszterdam, Városháza 38
 Ancona, Chiesa di San Domenico, Tiziano: Keresztrefeszítés szentekkel 10, 14
 Antwerpen, Múzeum, Rubens: Krisztus siratása 142
 Athén, Parthenon 29, 45
 Augsburg, Főszékesegyház 25
 Bajmóc (Bojnice), Vár, kútház 140
 — — lépcsőrács 137
 Baktakék, Krisztus mennybemenetele tpl., Istenszülő a gyermekkel 78, 82
 Balassagyarmat, fogház 23, 44
 Balsa, Szt. Mihály-tpl., ikonosztáz 80
 — — — Istenszülő a gyermekkel 82
 Bécs, Augusztinusok tpl. 34, 46
 — Belvedere festménygyűjt. 25, 34, 38, 49, 50
 — Burg 48
 — csász. kir. képtár („Gamaelde-Gallerie”) 40, 45, 47, 48, 50
 — Esterházy-gyűjt. 34, 38
 — Fünfhaus, Maria vom Siege-tpl. 57, 58
 — II. József-szobor 35, 38, 46, 51
 — Kapuzinergruft 177
 — Karlskirche 25, 33, 130, 134
 — Képzőművészeti Akadémia 21, 38, 44, 45, 132
 — Kunsthistorisches Museum, Rubens: Krisztus siratása 142
 — — Tiziano: Pietà 1, 2, 8, 10
 — Lenaugasse 3, 16
 — Lichtenstein-gyűjt. 25, 34
 — Österreichisches Barockmuseum, Kracker: Szt. András 170
 — — Mildorfer: Szeplőtelen fogantatás all. 170
 — Piarista tpl. kollégiuma 16, 19
 — Polytechnikum 21, 38, 45, 49
 — Rathaus 57, 62, 64
 — Schwarzenberg-palota és -kert 25
 — Stefansdom 25, 57
 — Szaléziánusok kolostora 16
 Békés, gör. kat. tpl., északi diakonusi ajtó fölött, Tenecki műhely: Az Istenanyja születése 94, 94, 95
 — — ikonosztáz 92, 93, 94, 95, 97
 — — — Tenecki műhely: Álló Hodigitria Istenanyja 94, 94, 97
 — Román Orthodox Egyházközség, Stefan Tenecki: Az Istenanyja megkoronázása 89, 89, 92, 97
 Berlin-Charlottenburg, Technische Hochschule 62
 — Giovanni Bellini: Krisztus feltámadása 13
 — Képtár 34, 40, 47
 — kir. színház 46
 — Kunstakademie 58
 — Kunstgewerbemuseum 150
 — Reichstag 52, 55, 56, 57, 58, 59, 59, 60, 61, 62, 63, 64
 Bethlenszentmiklós, Bethlen-kastély 152
 Bodajk, róm. kat. pléb. tpl., Christian Raab: Női portré 112, 127
 Bodrogkeresztúr, Szt. György nagyvértanú-tpl., ikonosztáz 85
 — — — Istenszülő a gyermekkel 82
 Botosan, Szt. Miklós-tpl., freskók 86
 Brescia, Chiesa dei S. Nazzaro e Celso, Tiziano: Averal-di poliptichon 13
 Brno, Ágostonrendi tpl. 177
 — Szt. Tamás-tpl. 177
 Bucsacs, Szt. Miklós-tpl., ikonosztáz 80
 Budapest, Alagút 26, 43
 — egykor Baross János tul., Christian Raab: Áttört szegélyű kerek tálcá 127
 — Buda, Batthyány-palota 19, 19, 20
 — Budavári Palota 23, 44, 48, 164
 — Budapest Galéria 178, 179, 180
 — Budapest Kiállítóterem 179
 — Dorottya u. kiállítóterem 179
 — Egyetemi Könyvtár, könyvespolcok 139
 — Ernst aukció, Christian Raab: Fedeles lábas 127
 — — — Két fedeles talpas kanná 128
 — Ernst Múzeum 44, 133, 134, 178
 — Farkas Kálmánné tul., Christian Raab: Talpas sótar-tó 120, 128
 — Fészek Galéria 181
 — Fórum Hotel 179
 — Fő u. 20. Brunsvik-ház 145
 — Hyatt Hotel 179
 — Iparművészeti Múzeum 130, 131, 133—135, 178
 — — Deézis angyalokkal és szentekkel 100, 103, 108
 — — Angyali üdvözlés 100, 103, 108
 — — Az eléghetetlen csipkebokor Istenanya 104, 104, 108
 — — Az Istenanya minden fájdalmasok vigasza 99, 100, 108
 — — Istenanya a gyermek Jézussal 107, 108
 — — Kazányi Tisztaságos Istenszülő szentekkel 99, 99, 108
 — — — 18. sz. 99, 99, 108
 — — Ker. Szt. János a pusztá angyala 100, 102, 108
 — — Ker. Szt. János és Szt. Paraszkovija Vértanú Krisztus Emmanuellal 106, 108
 — — Krisztus (Moszkva) 104, 105, 106, 108
 — — Négyosztatú ikon (Moszkva) 100, 101, 108
 — — Szt. Lukács ev. 104, 104, 108
 — — Szt. Miklós 18. sz. 100, 103, 108
 — — — 19. sz. 103, 103, 108
 — — Christian Raab: Alakos sótartó 110, 127
 — — — Kés III, 127
 — — — Két összefont kígyóra támaszkodó sótartó 127
 — — — — 128
 — — — Sótartó 117, 128
 — — — Szögletes szelence, vésett alap és fedőlappal 128
 — — — Tejmerő kanál 114, 127
 — Józsefvárosi Galéria 179
 — Képzőművészeti Főiskola 108
 — Kovács Dezső tul., Jan Wildens (és Frans Wonters): Párizs ítélete 145, 147

- egykor Kovács Ferenc tul., Christian Raab: Tejmerő kanál 127
- Lánchíd 26, 48, 51
- Liget Galéria 179
- magángyűjt. Christian Raab: Két empire kávéskanna 127
- — — Empire kávéskanna III, 127
- magántul. Christoph Paudiss: Férfiképmás 147
- — Christian Raab: Áttört peremű, füles csemegekösár 127
- — — Evőeszközök 129
- — — Kariatidás sőtartó 127
- Magyar Nemzeti Galéria 44, 147, 174, 176—178
- — — Donner: Stallum-szobrok 176
- — — Istenszülő a gyermekkel (Kárpátalja) 83, 85
- — — (18. sz. Kárpáti régió) 84, 85
- — — Ludwig gyűjt. 179
- — — Stanetti: Szt. Donát- és Flórián-szobrok 176
- — — Stefan Tenecki: Utolsó vacsora 91, 92, 94, 95
- Magyar Nemzeti Múzeum 133, 134
- — egykor, Christian Raab: Madonna-képről való korona 127
- — — Christian Raab(?): Sőtartó hermás lábakon 128
- — — Christian Raab: Keresztelő érem filigrán foglalata 127
- — — Éremtár, Christian Raab: Keresztelő érem foglalata II 5, II 6, 127
- — — Raab József: Bábacsipesz 125, 130
- — — — Kézmosó tál 124, 130
- — — Történelmi Képcsarnok, Samuel Theofil Kramer: Tihanyi Tamás képmása 172, 177
- — — Than Mór: Gajzágó Sámuel arcképe 167, 167
- Magyar Tudományos Akadémia 27—29
- — Akadémiai Könyvtár Kézirattára 44, 45
- — Művészettörténeti Kutatócsoport, Adattár 177
- Műcsarnok 178, 181
- egykori műkereskedelem, Donner műhely: Apostol- és Szt. Imre-mellszobor 174, 178
- — — Christian Raab: Díszgombok 129
- — — — Evőkanál CJ. monogrammal 128
- — — — Fedeles cukortartó 128
- — — — Gyertyatartó pár 128
- — — — Hat evőkanál 127
- — — — Hat kávéskanál 127
- — — — Három teáskanál 129
- — — — Kávéskanál 127
- — — — Merőkanál 127
- Műszaki Egyetem Építészettört. és Elméleti Intézet 52, 62, 63
- Novotel Szálló 179
- Óbuda, „Római izzasztó fürdő” romjai 24
- Operaház 57
- Országgyűlési Múzeum 62
- Országos Levéltár 62, 153, 176
- Országos Széchényi Könyvtár kézirattára 28
- Parlament 52, 60, 61, 61, 62, 64—65
- egykor Pekár Imre dr. tul., Christian Raab: Empire kávéskanna 127
- Penta Szálló 179
- Petőfi Irodalmi Múzeum 177
- Pesti Vigadó 180
- egykor dr. Singer Károly tul., Christian Raab: Tejszínes kanna fanyéllal 127
- Szt. Anna-tpl. 177
- Szt. István-bazilika, főbejárat zárórácsa 137, 139
- Szépművészeti Múzeum 142, 145, 147, 165
- — — Kupezky (?): Férfiképmás 172
- — — Gabriele Salci: Vadászcsendélet 145, 146, 147
- — — Jan Witdoeck, Rubens után: Krisztus sírbatétele 143, 144
- — — Szerb tpl., ikonosztázion 89
- Taverna Szálló 179
- Tölgyfa Galéria 182
- Újpest Galéria 179
- Üllői úti laktanya 23
- Vajdahunyad Vár 57, 62
- Vigadó Galéria 179
- Bukarest, Múzeum, Hodigitria prófétákkal 76
- Celldömölk, egykori bencés apátsági tpl., Christian Raab: Női fej 128
- — — Szempár, fogadalmi tárgy 127
- Choloviv, tpl., ikonosztáz 80
- Ciprus, Kanakaria-tpl., apszismozaik 86
- Csernekhegy, Szt. Miklós püspök monostora 66
- Dragomirna, kolostor, Pünkösöd tpl., freskók 86
- Egerbakta, Kracker-főoltárkép 170
- Esztergom, Bakócz-kápolna 23, 108, 164
- — Balassi Bálint Múzeum, Christian Raab: Tejforraló lábas fanyéllal 118, 128
- — — Raab József: Gyertyatartó pár 123, 130
- — — Talpas csemegéstál 124, 130
- — Keresztény Múzeum, Joan de Burgunya: Savoyai Bona milánói hercegnő képmása 147, 148, 149, 150
- Fadd-dombori, Motel 183
- Feldebrő, pléb. tpl., Kracker: Szt. András-mellékoltárkép 168, 170
- Firenze, Palazzo Pitti, Tiziano: Könyörületesség Madonnája II, 14
- — San Lorenzo, Michelangelo: Medici-síremlék 7
- — Sta Maria del Fiore 24, 31, 49
- — mellett, Sta Maria dell'Impruneta, Luca della Robbia: Tabernákulum 13
- Fontainebleau, Kastély 142
- Fót, Károlyi-kastély 48
- Gent, ún. Genti oltár 2, 12
- Gernyeszeg, Teleki-kastély 150—153
- — földszint alaprajz 150
- Gerona, San Felice-tpl., oltártábla 149
- Gödöllő, Grassalkovich-kastély 48
- Göttweig, császári lépcsőház, Troger: Mennyezetkép 170
- Győr, egykor Karmelita tpl., Christian Raab: Nyolcsoros lánc Mária-képen 128
- — magántul., Christian Raab: Keresztelő érem foglalata 129
- — — Merőkanál 129
- — — Székesegyház 135
- — — Christian Raab: Éremfoglat 121
- — — — Érem és hátlemeze 128
- — — — Feszület korpuossal 128
- — — — Imádkozó nő 128, 129
- — — — Keresztelőérem foglalata 120, 129
- — — — ? Keresztelőérem foglalata 121, 128
- — — — Láb, fogadalmi tárgy 129
- — — — Pólyás, fogadalmi tárgy 128
- — — — — 128
- — — — Szív, fogadalmi tárgy 128, 129
- — — egykor, Christian Raab: Fogadalmi tárgyak 128
- — Újvárosi pléb. tpl., Christian Raab: Jézus Szíve, fogadalmi tárgy 127
- — — Szív, fogadalmi tárgy 128
- — Xantus János Múzeum 131, 132, 134, 135
- — — Christian Raab: Téglalakú cukordoboz 118, 119, 128, 129
- Hajdúdorog, Istenszülő bemutatása a templomban székesegyház, ikonosztáz 80
- Hamburg, Nicolaikirche 55
- Harkov, Múzeum, Feduszkov mester: Angyali üdvözet 75
- Hodász, gör. kat. parochia, Istenszülő a gyermekkel 80, 85
- — — Istenszülő örömhírvitele 85
- Hódmezővásárhely, Szerb Orthodox Egyházközség, Mihail Bohorovic: Bezdini Istenanyja ikon 97
- — — Stefan Tenecki (?): Krisztus megkeresztelése 92, 92
- Homonna, skanzen, novosedlicai Szt. Mihály-tpl., Istenszülő 82
- Humor, Kolostori gyűjt., Hodigitria prófétákkal 73, 76
- — — Istenszülő elszenderedése (falkép) 73
- Igló, kat. tpl., Kolbenheyer: Kehely 124
- Ikervár, Batthyány Elemér kastélya, üvegház 139
- Istanbul, Aja Sophia 39, 46

- Jamnik, kat. tpl., Kolbenheyer: Kehely 124
 Jászó, apátsági tpl. 176
 — — Kracker: Főoltár 170
- Kamjanka Buzka, Szt. Miklós-tpl., Mária gyermekkel oltárkép 80
 Keszthely, Festetich-kastély, kovácsoltvas kapuk 137
 Kijev, Szt. Szófia-székesegyház, apszismozaik 86
 — Ukrán Műv. Áll. Múzeum, Halicsi Istenszülő 85
 — — Volinyi Istenszülő 85
 Királyfa (Králová pri Senci), kastély 137
 Kismarton, Esterházy-kastély 23, 45
 Klosterneuburg, kolostor 16, 17, 19, 20
 Kolozsvár, Basta-ház 151
 — gör. kat. tpl., Kegykép 79
 — Teleki-ház 152
 Komárom, egykor Sárkány F. tul., Christian Raab: Át-tört szegélyű tábla 128
 Köln, Dóm 55
 Köpcsény (Kittsee), Batthyány-kastély kapuzata 137
 Körmen, Batthyány-kastély 16, 17, 18, 18, 19, 20
 — — főkapu 17
 — — Lovarda 18
 — — Sala Terrena 16
 Körnöcbánya, egykori Mária-tpl. 176
 — Múzeum, Stanetti: Szt. Jeromos-szobor 175
 — Szentháromság-oszlop 176
 Körtvélyes (Hrusevo), Szt. Mihály arkangyal kolostor 66
 Krakkó, Múzeum, Az angyalok körében trónoló Istenszülő a gyermekkel 82
 — — Eleusza (Ulucz) 79
 — — Hodigitria 68, 70
 — — Istenszülő a gyermekkel 79, 82
 — — Utolsó ítélet 68
- Leningrád, Áll. Orosz Múzeum 108
 Lippa, Ikonosztázion 89, 97
 London, Parlament, 52, 55
 — Szt. Pál-székesegyház 33
 Lukov, Kozma és Damján tpl., ikonosztáz 82
 — — Istenszülő a gyermekkel (Nova Ves) 75, 78
 — — Az Istenszülő megkoronázása 80, 82
 Lvov, Istenszülő elszenderedése tpl., ikonosztáz 77
 — Képtár, Eleusa (Rudenko) 79, 82
 — — Eleusza (Kudrjavci) 82
 — — Hodigitria prófétákkal (Buszk) 73
 — — „Istenszülő, a Jel” (Kuti) 78
 — — Istenszülő a gyermekkel (Kozova) 82
 — Múzeum, Az Istenszülő születése 68
 — — Deézisz 68
 — — Dimitrij mester: Krisztus apostolokkal 73
 — — Eleusa 72, 76
 — — Hodigitria (Cseremosnya) 68
 — — — (Terlo) 70
 — — — (Kárpát-mellék) 75
 — — Hodigitria prófétákkal (Bunoviszko) 71, 75
 — — — (Potelics) 75
 — — — (Belz) 67, 70
 — — Istenszülő (Krasziv) 68, 70
 — — Istenszülő gyermekkel 66, 68, 70
 — — Joákim és Anna gyülekezete 68
 — — Kozma és Damján 68
 — — Olekszij mester: Istenszülő elszenderedése 73
 — — Trónoló Istenszülő 70, 75
 — — Szt. Paraszkeva-Pjaticja-tpl., ikonosztáz 77
 — — Ukrán Művészeti Múzeum, Ikonosztáz 77
 — — Istenszülő oltalma 78
 — — Szt. György a sárkánnyal 85
- Madrid, Escorial 17
 Manyava, kolostor, ikonosztáz 77
 Máriapócs, gör. kat. tpl., Kegykép 79
 Máriavölgyi pálos tpl., Donner-Fritsch-Gode: Főoltár 173, 174, 175
 Marosvásárhely, Teleki család levéltára 153
 Milánó, Dóm, Madonna de Coazzone 149
 — Museo Poldi Pezzoli 150
 — Raccolta Treccani degli Alfieri, Lombard festő: Oltártábla Savoyai Bona donátor portréjával 149, 149
- Minszk, Állami Belorusz Műv. Múzeum, Hodigitria 73
 — — Hodigitria (Ism. helyről) 76
 — — Triptichon 82
 Miskolc, Herman Ottó Múzeum, Hodigitria 80
 Mirol'ai, Szűz Mária-tpl., ikonosztáz 82
 Mogyoróska, Szt. Péter és Pál-tpl., Eleusa 77, 79
 Mojszejev, kolostor tpl., ikonosztáz 82
 Moszkva, Állami Történeti Múzeum, Afinogenov: Ikon-borító kereszt, füstölő, korona 108
 — — burnótszelence 100
 — — Pavel Korin gyűjt., Keresztelő Szt. János a pusztában 100
 — — Tretyakov Képtár, Barlangkolostori Istenszülő 66
 — — Nagy Panagia 66
 — — Prokopij Csirin: Kazányi Tisztaságos Istenszülő-ikon 99
 München, Glyptotheka 25
 — Pinakotheka 25
 Magyar magángyűjtemény, Rubens műhelye: Krisztus sirbatétele 144
 — — Primaticcio kompozíciója alapján: Apolló kocsija a Hórákkal 143
- Nádasd, tpl. 16, 19, 20
 Nádasladány, Nádasdy-kastély 145
 Novgorod, Történeti és Művészeti Múzeum 108
 Nowy Sącz, Néprajzi Múzeum, Hodigitria (Jastrzebik) 78
 — — — (Leluchow) 78
 — — — (Sczawnik) 78
 — — Istenszülő 78
 — — Múzeum, Szoptató Istenszülő 82
 Nyíregyháza, Gör. kat. Egyházművészeti Gyűjtemény, Eleusa 85
 — — Istenszülő a gyermekkel 76, 78
 — — Jósza András Múzeum 179
 Nyírparasznya, Szt. Miklós tpl., ikonosztáz 82
 — — — istenszülő a gyermekkel 81, 82
- Olympia, Zeus (Jupiter) tpl. 47
 Ortfű, Forrásház 183
 Ottawa, Giovanni Bellini: Feltámadott álló Krisztus 13
- Pannonthalma, Főapátság, Christian Raab: Koppantó 121, 129
 Pápa, egykor Benedek H. tul., Christian Raab: Evő-eszközök 128
 — Esterházy-kastély, kápolna 177
 Párizs, Louvre 32, 46
 — Vendôme tér, Napóleon-oszlop 38
 Párma, Főszékesegyház 34
 Pavia, Certosa, apszisfreskó 149
 Pécs, Anna u. lakóház 183
 Pieve di Cadore, Chiesa Archidiaconale 1
 — — Tiziano: Madonna a gyermekkel, Szt. Tiziano, Szt. András és Tiziano között 11, 14
 Pisa, Campo Santo 31
 — Dóm 29
 — Keresztelő kápolna 31
 Posada Riboticka, Bazilita kolostor 85
 — — ikonfestő műhely 85
 Pozsony, Csáky Vidor palota, lépcső, erkély, lunetta-rács 137, 139
 — Dessewffy György palotája, vörösréz címer 137, 139
 — — koronázó tpl., zárórács 137
 — — barokk karszék 178
 — Esterházy-palota, vaskapu 137, 137, 140
 — Georgevits György palotája, ajtó 138
 — — lépcsőrács 137, 137
 — „Kék” tpl. 140
 — — lakatosmunkák 137
 — Mária Terézia-szobor, körítőrács 137
 — Főgimnázium, műlakatosmunkák 137
 — kapucinus tpl. 17, 19, 20
 — Népfürdő, műlakatos munkák 137
 — Pálffy-palota, lépcsőrács 137
 — — rácskapu 137
 — Palugyai család sírboltja, kandeláber 137

- Pisztory Bódóg háza, díszlakatos munkák, lépcső-
rács 137, 139
— Szlovák Nemzeti Galéria, Donner: Remete Szt.
Antal-szobor 174
— — — Remete Szt. Pál szobor 174
— — — Kracker: A nappal győzelme az éjszaka felett 170
— — — (?) A pihenő szent család Egyiptomba menet
170
— — — Krisztus megkeresztelése a Jordán folyóban
170
— — — (?) Szt. Péter 170
— — — Kupeczky: Férfiképmás 168, 172
— — — Kurtz: Esterházy Imre érsek, primás képmása 172
— — — Maulbertsch(?): Szent nő 171
— — — Szt. Ágoston-vázlat 171
— — — Vizitáció 171
— — — Mildorfer: Szt. József-oltárkép 171
— — — (?) A Hajnal diadala 169, 170
— — — Schmidt(?): Mária mennybemenetele oltárkép 172
— — — Stadeler: Fájdalmas Mária-oltár 174
— — — Stanetti: Két ülő nőalak szobor 176
— — — Weber: A feltámadt Krisztus 172, 174
— — — Winterhalter: Szt. Péter és Pál búcsúja 171
— — — Krámer: Hellenbach bárónő képmása 172
— Szlovák Nemzeti Múzeum, Stanetti: Joachim (Zaka-
riás)-szobor 176
— Tauscher Béla háza, lépcsőrács 137, 139
— Városi galéria, Ev. Szt. János büszt 176
— Városi Múzeum, Marton Lajos: Városcimer 139
— Virág völgyi tpl., csillár 137, 140
Pozsonyivánka (Ivánká pri Dunaji), Arenberg-kastély,
kandeláber 137
Poysdorf, kápolna 17
Prága, királyi vár 48
— Nemzeti Galéria, Kolozsvári testvérek: Szent György-
szobor 164
Privigye, piarista tpl., Stanetti: Belső szobordíszek 176
— — — Főoltár 176
— — — Szt. Jeromos-szobor 175
Przemysl, Múzeum, „Trónoló Panagia” 75, 78
- Regensburg, Walhalla 33, 50
Rípniv, tpl., Fedir Szenykovics: Hodigitria prófétákkal
73, 77
Rohonc, Batthyány-kastély, nagyterem 16, 18—20
Róma, Capitolium 46
— Oratorio di San Filippo Neri 32
— Palazzo Farnese 28, 31, 33, 46
— Palazzo Pandolfini 31
— Palazzo Strozzi, lámpások 140
— San Pietro 24, 42, 49, 130
— Sta Maria della Pace, Raffaello: Freskó 12
— Sta Maria sopra Minerva tpl., Raffaellino: Freskók 12
— Vatikán, Sixtus kápolna 4
Ruma, Képfal 89, 92
- Sanok, Történeti Múzeum, Eleusa apostolokkal 68, 70
— — — Trónoló Istenszülő 69, 73, 75
Sasvár, Pálos tpl., Mildorfer: A szent Család vándorlása
170, 171
— — — Kracker-oltárkép 170
Sátoraljaújhely, Szt. Miklós-tpl., ikonosztáz 82
Schönbrunn 48
— Menagerie pavillon 177
Selmezbánya, Bányamúzeum, Schmidt: Szt. Borbála-
oltárkép 171, 172
— Stanetti: Szentháromság-émlék 176
Sirbi (Susani), tpl., Trónoló Istenszülő prófétákkal 77
Stockholm, Giovanni Bellini: Töviskoronás Krisztus 13
Stomfa (Stupava), Károlyi-kastély, rácskapu 136, 137
- Stuttgart, Landesmuseum, Kupeczky: Szemüveges önarca-
más 172
— Schiller-szobor 49
Svájc, műkereskedelem, Christian Raab: Rubinüveg cu-
kortartó lábakon fedővel 128
— — — Serpenyő három lábon, fanyéllal 127
Szarvas, Ciprus fogadó 183
Szeged, dr. Kováts Szusanna tul., Christian Raab: Tejes
lábás 114, 127
— Szerb Orthodox Egyházközség, Tenecki: Az Isten-
anyja megkoronázása 89, 90, 92
Székesfehérvár, Csók Képtár 180
— István király Múzeum 180
— — — Christian Raab: Mentekötő lánc 119, 120, 128
Szentendre, Art'éria Galéria 182
— Művésztelepi Galéria 179
— Szerb Egyházművészeti Gyűjt., Tenecki: Péter és
Pál apostol-ikonok 89
— Vajda Lajos Stúdió 179
Szentés, gör. kat. tpl., ikonosztázion 95, 95, 97
— — — Tenecki műhely: Trónoló Istenanyja a gyer-
mek Jézussal 95, 96
— — — Tenecki műhely: Nem kézzel festett Megváltó
97, 97
— — — ünnepi ikonok 94
Széphalom, Kazinczy Mauzóleum 177
Szmolenszki Hodigitria 70, 75, 78
Szorocsinci, Úrszineváltozás tpl., Istenszülő 80
— — — „Istenszülő a Jél” 80
Szucsáva (Suceava), Szt. Illés-tpl., freskók 86
- Tét, róm. kat. pléb. tpl., Christian Raab: Szempár, foga-
dalmi tárgy 127
— — — Ujj, fogadalmi tárgy 127
Toledo, székesegyház 147
Torino, Superga-tpl. 24
- Ungvár, Múzeum, Brodlakovics: Hodigitria 74, 78
— — — Istenszülő gyermekkel 76, 79
— — — Mihály arkangyal 78
- Varannó, tpl., Szt. Péter-kép 176
Velenec, Giovanni Bellini: Pala di San Zaccaria 13
— — — Pietà 13
— — — Loggetta 8
— — — Palazzo Ducale 13
— — — San Marco 6, 11, 40
— — — San Sebastiano tpl., Veronese-freskó 12
— — — Sta Maria Gloriosa tpl., Szent Vér Ereklje 1
— — — Keresztrefeszítés-kápolna 1, 12
— — — Bellini: Frari triptichon 9, 11
— — — Scuola di San Rocco, Tintoretto: Vízfakasztás 13
Verchrata, Kegykép 79, 86
Vicenza, Teatro Olypico 32
Vilna, Városháza 167
Vilovo, ikonosztázion 89, 92
Vlagyimir-Szuzdal, Múzeum, Kunkin műhelye: Ivroni
Isteanya ikonborító 108
Voliny, Boszikovics: Szt. Miklós 73
- Washington, National Gallery 150
Wilhelmsdorf, tpl. 17
Wilten, Utolsó ítélet-kép 177
- Zaiugróc (Uhrovec), Zay Miklós palotája, csillárok 137
— — — gyertyatartó 137
Zalaegerszeg, Megyeháza 16, 19, 20
Zalaszentgrót, vályogház 183
Zavadv, ikonosztáz 80
Zsaim, Kracker-főoltár 170
Zsidacsiv, Krisztus feltámadása-tpl., Nagy Panagia 68,
70, 86

FESTŐK, GRAFIKUSOK

- Aba Novák Vilmos 166
Aertsen, Pieter 50
Aknay János 179
Albani, Francesco 38
Aliciati, Antonio 4, 6
Alt, Jacob 36
Alt, Rudolf 36
Altörjai Sándor 180
Angelico, Fra, Fra Giovanni da Fie-
sole 33
Antonello da Messina 7
Apellés 34, 46
Artois, Jacob 34, 49
- Bak Imre 180, 182
Baldi, Bernardino 49
Baldini, Baccio rézmetsző 4
Barabás Miklós 21, 36, 37, 43, 45, 49, 166
Baranyay András 180
Barcsay Jenő 182
Bartolommeo Veneto 147
Bassano, Francesco 145
Bassano, Jacopo da Ponte 49
Bellini, Giovanni 6, 9, 10, 11, 14
Bembi, Bembo, Gian Francesco 49
Berettini, Pietro da Cortona 49
Bereznai Péter 179
Berkas Antal 167
Bernáth(y) Sándor 180
Beuys, Joseph 181
Bloemart, Abraham 23
Bogdány Jakab 169, 176
Bogomazov 181
Bokorovič, Mihail ikonfestő 89, 97
Boltraffio, Giovanni Antonio 149
Borgognone, Ambrogio 149
Borgoña, Juan de 147, 150
Boszikovics, B. Voznickij Hrihorij
ikonfestő 73
Böröcz András 181
Boucher, François 34
Brouwer, Adriaen 23
Brueghel, Pieter 33
Bukta Imre 180
Burgundi, Johannes de (Joan de
Burgunya) 147, 148, 149, 150
- Caravaggio 34, 35
Carpaccio, Vittore 10
Carpi, Ugo da 11
Carracci, Annibale 40, 47
Carstens, Asmus Jakob 25, 37
Castagno, Andrea del 11
Chagall, Marc 181
Cignaroli, Gianbettoni 34, 47
Cima, Giovanni Battista (Cima da
Conegliano) 11, 145, 147
Claude Lorrain 38
Conti, Bernardino del 147
Cornelis, Cornelis 25, 37
Correggio, Antonio Allegri 33, 34, 38,
41, 48
Corte, Cornelio metsző 14
Cranach, Lucas 34
- Csirin, Prokopij ikonfestő 99
- Danhauser, Joseph 43
David, Jacques Louis 34
Deim Pál 180
Denner, Balthasar 36
Desnoyers, Auguste Gaspard Boucher
rézmetsző 34
- Dmitrij mester ikonfestő 73
Domenichino, Domenico Zampieri 38
Dossi Dossi, Giovanni de Luteri 14
Dou, Gérard 50
Dürer, Albert 46
Dyck, Anthonis van 34
- El Kazovszkij 182
Ender, Thomas 167, 181
Engelbrechtsz, Engebrechts, Cornelis
147
Erdély Miklós 179, 180
Eyck, Hubert és Jan van 2, 12
- Fajó János 180, 182
Falk, Robert Rafailevics 181
Feduszkó mester ikonfestő 73, 75
Fetti, Feti, Domenico 49
Földi Péter 179
Furini, Francesco 47
Füssli, Johann Heinrich 42
- Galántai György 180
Garbo, Raffaellino del 12
Gentile da Fabriano 14
Geraszimov, Szergej Vasziljevics 181
Giorgione 34, 41
Golovin, Alekszandr Jakovlevics 181
Goncsarova, Natalia 181
Grabar, Igor Emanuelovics 181
Grigorjev, Szergej Alekszejevics 181
Groningen, Jan Swart van 147
Gubis Mihály 179
Guercino, Giovanni Francesco Bar-
bieri 38, 40, 47
Gurk, Eduard 34, 47
- Gyarmathy Tihamér 180
- Hajas Tibor 179
Hencze Tamás 180, 182
Hess, Peter 33, 34
Heverdle Ferenc 167
Honthorst, Gerrit van 23, 40, 47
- Iván (Visnyáról) ikonfestő 77
Izbégthy Vörös István 170
- Jacko (Visnyáról) ikonfestő 77
Jordaens, Jacob 34, 40, 41, 47
Juon, Konsztantyin Fjodorovics 181
- Kassák Lajos 182, 180
Kauffmann, Angelica 34, 42
Kaulbach, Wilhelm 25
Kéri Ádám 180
Keserű Ilona 180
Koch, Josef Anton 25, 34, 37, 49
Konszalovszkij, Pjotr Petrovics 181
Kondzelevics, Jov ikonfestő 77
Konkoly Gyula 180
Korniss Dezső 180, 182
Kovács Mihály 43
Kovács Attila 181
Kozina Sándor 166
Kracker, Johann Lucas 170, 176
Krafft, Peter 34, 47
Krámer Dávid 177
Kramer, Jonas Gottlieb 172, 177
Kramer, Joseph von 36
Kramer, Samuel Theofil 172, 177
Kurtz, Josef 172
- Labasz, Alekszandr Arkagyijevics 181
Lakner László 180
- Lebegyev, Klavdij Vasziljevics 181
Legény Péter 180
Lehnhardt Sámuel 22—28, 30, 39, 44,
45
Leonardo da Vinci 46, 145
Lessing, Karl Friedrich 34, 50
Lois Viktor 179
Lotto, Lorenzo 12
Lucsiskin 181
fe Lugossy László 181
- Malevics, Kazimir 181
Mansfeld, Johann Georg 172
Mányoki Ádám 166, 167
Marchesi, Girolamo 49
id. Markó Károly 36
Maron, Anton von 49
Matvejev, Alekszandr Tyerentyevics
181
Matyusin, Mihail Vasziljevics 181
Martyn Ferenc 182
Maulbertsch, Franz Anton 34, 171, 176
Maurer Dóra 180
Maurer, Hubert 34, 47
Mazuola ld. Parmigianino
Medvey Ágoston 166
Mengs, Anton Raphael 34, 42
Mengyán András 181
Menykov 181
Michelangelo Buonarroti 4, 7, 9, 13,
14, 28, 32, 33, 46, 48, 49
Mildorfer, Joseph Ignaz 170, 170, 171,
177
Millitz, Johann Michael 172
Morgunov, Alekszandr Alekszandro-
vics 181
Mölck, Josef Adam von 176
Munkácsy Mihály 166, 167
Müller, Leopold Karl 36
- Nádler István 180
- Olekszij mester ikonfestő 73
Olivier, Ferdinand 37
Overbeck, Johann Friedrich 25, 37
- Palko, Franz Anton 168, 172
Palko, Franz Xaver Karl 171
Palma, Jacopo, Palma Vecchio 34,
38, 50
Palma, Jacopo, Palma il Giovane 1, 12
Parmigianino, Francesco Maria 41, 45
Paudiss, Christoph 147
Perneczky Géza 180
Perugino, Pietro 33
Petrachnovics, Mikola ikonfestő 77
Pezolt, Pezold, Johann Christoph 34,
49
Pinczehelyi Sándor 180
Pisanello, Antonio Pisano 14
Polygnótus 46
Ponechalszkij, Oleksza ikonfestő 85
Poussin, Nicolas 34
Predis, Ambrogio de 149
Primiticcio, Francesco 142, 143
- Raab Ervin 121
Raab, Georg 121
Raab Ignác 121
Raffaello Santi 11, 12, 14, 31, 32, 34,
38, 39, 42, 46, 48—50
Raimondi, Marcantonio rézmetsző
11, 14, 15
Rebell, Joseph 34, 47
Reklinszkij, Vaszilij ikonfestő 80

- Rembrandt, Hermensz van Rijn 33, 34, 42, 50
 Révész Imre 167
 Révész László 181
 Ribera, Jusepe de 34, 50, 150
 Rivelles, Ribelles y Helip, José 50
 Rocca, Michele 147
 Rodcsenko, Alekszandr Mihajlovics 181
 Rombauer János 166
 Roskovics Ignác 167
 Rottmann, Carl 25, 37
 Rubens, Peter Paul 34, 142, 143, 144, 145
 Rutkovics, Iván ikonfestő 77
 Ruysdael, Salomon van 50
 Salci, Gabriele 145, 146, 147
 Savery, Roelandt 23
 Schadow, Friedrich Wilhelm 37
 Schmidt, Anton 171, 172, 176, 178
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 25
 Schwitters, Kurt 178
 Scorel, Jan van 147
 Sevcenko, Tarasz Grigorjevics 181
 Sigrist, Franz 172, 177
 Sirani, Giovanni Andrea 47
 Snyders, Frans 34
 Steen, Franciscus van den rézmetsző 41
 Sürch, Josef Franz rézmetsző 31
 Swierkiewicz Róbert 178
 Szabados Árpád 179
 Szeift Béla 178, 179
 Szentjóby Tamás 179, 180
 Szenykovics, Fedir ikonfestő 73, 76, 77
 Szeredinszkij, Jákiv ikonfestő 85
 Szikora Tamás 179
 Szirtes János 181
 Szrednickij, Iván ikonfestő 85
 Tatlin, Vlagyimir 181
 Tenecki, Stefan 89, 89—92, 92, 94, 95, 97, 98
 Teniers, David ifj. 36, 40, 47
 Than Mór 167, 167
 Tintoretto, Jacopo Robusti 4, 12, 13
 Tisler 181
 Tiziano, Vecellio 1, 2, 4, 5, 6—15, 145, 41, 46
 Tót Endre 179, 180
 Troger, Paul 170, 171
 Trombitás Tamás 182
 Türk Péter 179
 Udalcova 181
 Uitz Béla 167
 Vasari, Giorgio 12, 32, 33, 41
 Veit, Philipp 37
 Velázquez, Diego Rodriguez de Silva y 34
 Veronese, Paolo 12
 Veszelszky Béla 180
 Vető János 179
 Visenszkij, Ilja Brodlakovics ikonfestő 74, 77, 78
 Visenszkij, Sztefán ikonfestő 77
 Wagenschön, Franz Xaver 176
 Weenix, Jan Baptist 145
 West, Benjamin 34
 Weyden, Rogier van der 34
 Wildens, Jan 145, 147
 Wille, Johann 34, 46
 Winterhalter, Josef 167, 171
 Witdoeck, Jan 142, 144
 Woge, Daniel 176
 Wonters, Frans 145, 147
 ef Zámbo István 181
 Zeuxis 34, 46
 Zichy Mihály 166
 SZOBRÁSZOK, KŐFARAGÓK
 Arca, Niccolo dell' 14
 Arkeveld, Hans 178
 Bakator János kőfaragómester 152, 153
 Berczeller Rudolf 178
 Canova, Antonio 27, 34, 38, 46
 Chiwawa, Edward 178
 Csiky Tibor 180
 Dailey, Peter 178
 Deremendzsiev, Szpartak 178
 Donner, Georg Raphael 172, 173, 174, 174, 175, 176—178
 Dorazil, Anton 175
 Drake, Friedrich 52, 63
 Duccio, Agostino d'Antonio di 165
 Dummel család 132
 Eglauer, Andreas 176
 Fadrusz János 140
 Falconet, Etienne Maurice 35, 46
 Ferch, Johannes 80
 Ferenczy István 23, 27, 28, 36, 43—45
 Flaxman, John 34, 46
 Fritsch, Gottfried 173, 175
 Ghiberti, Lorenzo 38
 Gode, Johann Georg 175
 Gode, Josef 176
 Gode, Ludwig 173, 175
 Golubkina, Anna Szemjonova 181
 Gross Pál faragómester 174
 Haraszty István 178, 180
 Jovánovics György 178, 180
 Krauss, Johann Anton 176
 Levêque, Claude 178
 Lugossy Mária 178
 Messerschmidt, Franz Xaver 176
 Mészáros László 167
 Myrón 40
 Nielsen, Niels 178
 Pheidias 34, 40, 45
 Pisano, Giovanni 31
 Pisano, Niccolò 31
 Polykleitos 40, 46
 Pommereulle, Daniel 178
 Praxitelés 40, 46
 Riccio, Andrea Briosco 165
 Robbia, Luca della 13
 Samu Géza 178
 Sandle, Michel 178
 Schaár Erzsébet 180
 Schadow, Johann Gottfried 37, 38
 Schweigel, Andreas 176
 Seegen, Franz Xaver 176, 178
 Settignano, Desiderio 10, 11, 11, 14
 Skoda, Vladimir 178
 Spoorri, Daniel 178
 Stadeler, Veit 174
 Stanetti, Anton 176
 Stanetti, Dionysius 175, 176, 178
 Stanetti, Giovanni 176
 Tattolini 38
 Thorvaldsen, Bertel 34
 Vilt Tibor 180
 Vogerl, Martin 176
 Weber, Georg Leonard 168, 172, 174
 Weber, Johann Balthasar 174
 Weber, Josephus Leonardus (József Lénárd I.) 174, 177
 Wéber, József Lénárd II. 174
 Zauner, Franz Anton 35
 ÉPÍTÉSZEK, ÉPÍTŐMESTEREK
 Alberti, Leon Battista 10, 31, 39, 40, 42, 50
 Alessi, Galeazzo 29, 47, 49
 Allio, Franz 16, 19, 20
 Allio, Donato Felice d' 16—20
 Ammanati, Bartolommeo 48
 Angelo da Orvieto 29
 Antoine, Jacques Denis 50
 Bachman Gábor 182
 Bachmann Zoltán 182
 Bernd Rezső 61, 64
 Bernini, Giovanni Lorenzo 29, 32, 38, 39, 49
 Blazsek Gyöngyvér 182
 Boeckman, Böchman, Wilhelm 52, 63
 Bohnstedt, Ludwig von 52, 57, 59, 63
 Borromini, Francesco 29, 32, 33, 40, 47
 Bramante, Donato da Urbino 31, 46, 48
 Brunelleschi, Filippo 31, 39
 Bullant, Jean 29, 32, 33, 47
 Buntschli 52, 63
 Buschetto 29, 48
 Cagnola, Luigi 29, 33, 49
 Campen, Jacob von 33, 47
 Carone, Simone Andrea vállalkozó 16
 Clark, William Tierney 48
 Csaba Gyula 182
 Csete György 182, 183
 Deák László 182
 Dulánszky Jenő 182, 183
 Ende, Hermann 52, 63
 Erdei András 182
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 16, 18, 19, 33
 Fischer von Erlach, Josef Emanuel 16—19
 Foerk Ernő 61
 Fontaine, Pierre François Léonard 49
 Fontana, Domenico 49
 Forster Lajos 25, 21, 48, 49

- Freund Vilmos 61, 62, 64
Füzes Antal 182
- Gärtner, Friedrich von 39
Gegello, Alekszandr Ivanovics 181
Gerster Károly 62
Giessl, Joseph 19, 20
Giulio Romano 48
Gondouin, Jacques 29, 33, 47
Groszheim, Karl von 52, 63
Guarini, Guarino 29, 32, 48
- Hauszmann Alajos 61, 62, 64
Hehl, Christian 59, 61
Hild József 39
Hildebrandt, Johann Lucas von 16, 19, 20
Hitzig, Friedrich 52, 63
- Isczelenov, Nyikolaj Ivanovics 181
- Jänggl, Franz 16, 19
Jankovics Tibor 182, 183
Jenks, Charles 182
Jones, Inigo 29, 33, 49
Juvara, (Ivara) Filippó 24, 29, 50
- Kallina Mór 61, 64
Kasselik Fidé 44
Kayser, Heinrich Joseph 52, 63
Kistelegdi István 182, 183
Klenze, Leo von 25, 33, 39
Kovács Attila 182
- Lauber Gyula 137
Lechner Ödön 137, 182
Ledoux, Claude Nicolas 33
Lemercier, Jacques 33, 50
Lucae, Vinzenz R. 52, 63
- Maderno, Carlo 31, 48
Mansart, François 33, 50
Martinelli, Anton Erhard 16, 17, 33
Meinig Artúr 137
Mylius Karl Jonas 52, 63
- Neureuther, Gottfried von 52
Nobile, Peter 21, 22, 33
Novák Dániel 21—23, 25—29, 31—33, 35—44
Nyári József 182
- Oltai Péter 182
Ospelt, Anton 17
- Palladio, Andrea 24, 29, 31—33, 38, 39, 47, 49
Palóczy Antal 62
Péczei István 182
Perrault, Claude 32, 47
Peruzzi, Baldassare Tommaso 31, 46, 48
Pollack Mihály 39
Pugin, Augustus Welby Northmore 55
- Salvi, Dioti 31, 49
Sangallo, Antonio da 31, 33, 48
Sansovino, Jacopo 8, 29, 31, 48
Sánta Gábor 182
Scamozzi, Vincenzo 29, 50
Schikédanz Albert 61, 62, 64
Schinkel, Karl Friedrich 39, 55
Schmidt, Friedrich 52, 56, 57, 58, 59, 62—64
Schulek Frigyes 62
Schulz Ferenc 57, 62
- Scott, G. Gilbert 52, 55, 57, 58, 59—61, 63
Scott, John O. 59
Semper, Gottfried 52, 63
Serlio, Sebastiano 7, 8, 9, 14
Statz, Franz 52
Steindl Imre 52, 53—56, 55, 57—65, 60, 61
Steinl, Mathias 17
- Szalai Tibor 182
Szkalnitzky Antal 139
- Tandor Ottó 61
Tibaldi, Pellegrino 40, 47
- Ungewitter, Georg Gottlob 61
- Vanvitelli, Luigi 50
Vignola, Giacomo Barozzi da 24, 29, 46, 47, 49
Vitruvius 29, 32, 33, 38, 42
- Wagner, Otto 61, 62, 64
Wallot, Paul 52, 59, 60, 64
Walpole, Horace 55
Wren, Sir Christopher 33, 49
- Ybl Miklós 139
- Zitterbarth Mátyás 39
- ÖTVÖSÖK
- Afinogenov, Pjotr 105, 106, 108
- Bamer, Georg 113
Bertany, Carl 112, 113, 132
Boda, Rudolf 113
- Christen 125
Czéh, Alexander 113
- Dumel, Josef 113
- Ecker, Adolf 112
- Farkas Antal 132
Farkas Benjamin 113, 114, 132
Friedel, Paul 113
Friedmann, Bernhard (Bernát) 112, 116
- Giergl Alajos 135
Greifeder, Anton 113
Grund, Petrus 113
- Hauszer Alajos 112, 125, 135
Hentsch, Franz Xaver 111
Hentsch, Johann Gottfried 111
Huber, Anton 113
Hügel, Johann Nepomuk 113
- Jegor, Iván 104, 106
- Kalix, Jacob 111
Keller, Adolf 112, 113, 116, 132
Kiray, Joseph 111
Klimsin, Mihail 106
Kolbenheyer, Johann 111, 124, 134
Kordon Antal aranyműves 113, 114
Kunkin, Vaszilij Matvejev 106, 106, 108
- Ludwig, Carl 113
Ludwig, Johann Wilhelm 132
- Melicher Márton 116, 118, 131
Németh, Joseph 112, 113
- Olescher, Georg 121
Ortner Márton 112, 113, 116, 125, 135
- Pachover, Carl 113
Plentzner, J. 111
Posch, Johann 113
Popov, Jakov 106
Prandtner József, ifj. 135
- Raab család 110, 116, 121, 122, 126
Raab, Carl 121
Raab, Christian 110—112, 111—113, 114—121, 116, 118—120, 124—125, 127—135
Raab, Christian ifj. 113, 114, 120, 132
Raab, Christian III. 113, 114, 129
Raab, Daniel 121
Raab, Ferenc aranyműves 113, 114, 119, 132
Raab, Gottlieb 111
Raab, Ignatz 113, 114, 116, 118, 119
Raab, Jacobus 121
Raab József 116, 118, 119, 120, 123—125, 130, 131, 135
Raab, Mathias 111, 123
Rab (Győr), Ulrich 121
Rath, Gustav 113, 132
Riedl Ferenc 108, 120
Ringbauer, Edmund 113
Rombauer, Matthias 124
Roth, Johann Christoph 111
- Stark János 121
Streicher 125
Szentpétery József 135
Szklenko, A. 111
Szipridonov, Alekszej 100, 101
- Thoman, C. 111
- Unzeitig, Johann 113
- Veszely, Wilhelm 113
- Wahl, Quirin 113
Wenzel Lajos 112, 113
- EGYÉB IPARMŰVÉSZEK,
LAKATOSOK
- Adam, Heinrich 137
Árkay Sándor 136, 140
Böhmer, Antonius 111
Fischbach, August 51
Jungfer Gyula 136, 140
Kelemen Kata 179
Lepter János 140
Le Nôtre, André 35
Marton Lajos 136, 136—139, 137, 139—141
Oláh Enikő 179
Páder Nándor 136
Paschkis, Hans von 137
Prihoda László 114
Raab József 123
Rumpelmayer, Victor 137
Sárvár János 140
Schwarz Antal 140
Székelyi Kati 179
Tiringer Ferenc 140
Zsolnay Vilmos 61, 65

TIZIANO PIETÀ-JA

Ágoston Juliannának

A képet Tiziano a ferencesek velencei, Santa Maria Gloriosa titulusú temploma számára, a templom Keresztrefeszítés-kápolnájába festette. Úgy rendelkezett, hogy halála után ott temessék el, így joggal gondolhatunk arra, hogy a festmény az erre szóló engedély ellenértéke volt. Tiziano tehát tisztában volt avval, hogy valamikor majd e kép közvetlen közelében fog nyugodni. Noha a mű befejezetlenül maradt, s úgy tűnik, sosem került eredeti rendeltetési helyére, a tekintélyes társadalmi ranggal bíró festőt mégis végakarátának megfelelően helyezték el.^[1] A kívánság kinyilvánítása és a végrehajtás között azonban történt egy s más.

Először is, Tiziano megmásította végrendeletét: halálakor már szülővárosának, Pieve di Cadore-nak templomában, saját családjának kápolnájában kívánt nyugodni. Hogy e pálfordulás oka mi lehetett, arra nézve Ridolfi adhat némi útmutatást: Tiziano „elkezdett egy képet... a Frari templom Krisztus-kápolnájába, amit a szerződés szerint megkapott az atyáktól, hogy a képet oda készítse el; de mert a dolog elhúzódott, vagy mert, mint mások állítják, a barátok nem akartak lemondani a Keresztrefeszítés régi devóciójáról, amely most is ott látható, Tiziano a megbízást nem hajtotta végre, viszont halála után a kép Palma kezébe került, aki befejezte azt, hozzátéve néhány angyalkát és e szerény feliratot: Amit Tiziano megkezdve hagyott hátra, azt Palma tiszteletteljesen fejezte be, s a művet Istennek ajánlotta fel.”^[2] A szóban forgó devóció azonos avval a „Csodálatos Krisztussal”, amely Francesco Sansovino 1581-es beszámolója szerint a templomban őrzött Szent Vér ereklyéhez hasonló tiszteletnek örvendett.^[3] Ennek feladására pedig valószínűleg azért lett volna szükség, mert Tiziano — úgy tűnik, önkényesen — megnagyobbította a képet, így az mintegy kiszorította helyéről a keresztet. A festmény mérete, amely egyébként az évek során némileg csökkent, lehetetlenné tette, hogy valami elé helyezzék; nagyobb tárgy mögé pedig nem volt állítható anélkül, hogy az ne zavarta volna hatását.

A vászon vizsgálata fényt derített arra, hogy az eredeti, kb. 1,5 × 2 m nagyságú képen, nagyjából a mai kompozíciónak megfelelően, a halott Krisztust ölben tartó Mária volt látható, a térdeplő Jeromossal. A többi alak és az architektúra nagy része a megnagyobbítással egyidős. Ez egyben azt is jelenti, hogy a megnagyobbítás ezek kedvéért történt.^[4] Márpedig a ma — és általam — ismert adatok szerint csak ez lehetett a nézeteltérés oka, így igen valószínű, hogy az ötlet nem a szerzetesektől származott. Tiziano tehát minden bizonnyal magától bővítette ki az ikonográfiai programot, s ez részéről valamilyen fokú inventivitást tetélez föl. A következő oldalakon e törekvés hátterét szeretném valamelyest megvilágítani.

Ehhez azonban tisztázni kell egy fontos kérdést: mi az, ami a képen Palma műve, illetve mi az, ami biztosan Tizianóé? Nagyon igaznak érzem David Rosand megállapítását, miszerint „a velencei Akadémián, a vászon előtt állva csak magának Tizianónak a festői erejét és ékesszólását érezni”; ettől azonban a Palma által „érintett” részek még nem feltétlenül hitelesek tematikailag is.^[5] Ő a képet „tiszteltetlően” fejezte be,

tehát inkább kiegészített, de a már meglévő részeket nem bántotta. Ez azért fontos, mert Tiziano öregkori munkamódszerét ismerve^[6] biztosra vehető, hogy a kibővítést követően már az első változatra is — talán csak vázlatosan — ráfestette mindazt, ami fontos volt számára. Valószínűleg a kidolgozás során is először azokkal a részekkel foglalkozott, amelyek különösképp érdekelték. Stíluskritikai alapon feltétlenül saját kezű műnek tekintendők a hús-vér alakok és a Mózes-szobor, amelyek a kép bal alsó részén egy háromszög-kompozíciót alkotnak; hiteles továbbá az apszis arany alapú mozaikja és a szibilla alatti talapat is, a faragott oroslánfejjel.^[7] Ezek alapján, mivel Tiziano rögtön az első alkalommal főlvázolta az egész kompozíciót, feltétlenül szerepelnie kellett az eredeti elképzelésben a szibillának mint a Mózes-szobor pendant-jának, és az architektúra sem különbözhetett sokban a most láthatótól. Véleményem szerint ezekben a részletekben kell Tiziano elképzelését keresnünk; a többi — legalábbis szempontunkból — marginális jelentőségű, akár tőle származik, akár nem.

Azt hiszem a leghelyesebb, ha a kép egy igen sajátos eleméből, a szibillából próbálunk kiindulni. A Helléspontika ugyanis sosem tett szert akkora tekintélyre, hogy a „szibillaság” megtestesítőjeként önállóan is ábrázolják: többnyire szürke eminenciásként húzódtott meg a sorozatok többi tagja közt. Tiziano képe kivételt jelent, s e szokatlan megoldás kétségkívül tudatos volt. A szibillákra nézve az elsődleges forrás Lactantiusnak az isteni rendelkezésekről írott hét könyve.^[8] A hamis vallásról szóló első könyvben Lactantius Varrót idézve felsorolja a tíz szibillát, és ugyancsak Varro nyomán rövid életrajzot és bibliográfiát is közöl róluk.^[9] (E katalógusban a helléspontoszi a nyolcadik.) Megállapítja, hogy a szibillai könyvek nem egyetlen szibillától származnak, de egyazon istent jövendőlik meg.^[10] E jövendőlésekben, mint mondja, az erüthreai járt az élen, aki „előkelőbb, és ünnepeztetik a többi közt”.^[11] Az igaz bölcseségről és vallásról szóló negyedik könyvben az Erüthreát a III. szibillai könyv szerzőjével azonosítja.^[12] (Varro felsorolásában ő az ötödik szibilla volt.) Itt gyakran idéz az orákulumokból is, de a jóslatokat nem köti meghatározott szerzőkhöz. Az idézetek célja az, hogy az ótestamentumi citátumokkal párhuzamba állítva — a „sub lege” zsidóság és az „ante legem” pogányság próféciáinak egyezése révén — az isteni rendelkezések egyetemességét szemléltesse. Egy kiragadott részlet jól megvilágítja a módszert: „amit a Szibilla megjövendölt, ... azt maga Mózes is megmondta előre Istentől vezérelt legnagyobb prófétaaként, aki a törvényt felett áll, és Isten rendelkezéit közli az emberekkel”.^[13] Lactantius itt, miként az esetek legnagyobb hányadában, a VIII. szibillára szerzőjére utal, akit mindazonáltal nem nevez meg.

A Lactantiusnál ott lappangó ellentmondást, hogy az Erüthreai Szibillát dicsőíti, de a VIII. könyvet preferálja, Ágoston szüntette meg, aki az Isten országa egy fejezetében a VIII. könyvet tulajdonítja az Erüthreának, „aki a többi szibillák közt onnan ismerszik meg, hogy Krisztusról sok világos tényt elmondott”. A jóslat egy részletét latinra is lefordítja; ez az Utolsó Ítéletről való



1. Tiziano: *Pietà*

apokaliptikus vízió, amelynek külön érdekessége, hogy a sorkezdő betűket akrosztichonként összeolvasva a „Jézus Krisztus, Isten fia, Megváltó” szöveget kapjuk. [14] Úgy tűnik, hogy egészen 1545-ig, amikor Xystus Betuleius szövegkiadása és Sebastiano Castalia fordítása Bázelen megjelent, az Ágoston által latinizált akrosztichon volt az egyetlen részlet, amelyet a görög nyelvű orákulumokból közvetlenül ismertek; persze ott voltak még Lactantius művei is — az isteni rendelkezésekről és az Isten haragjáról —, amelyek számos fragmentumot megőriztek. [15]

Az említett szövegkiadás megjelenéséig mindenki ebből a két forrásból — Lactantiusból és Ágostonból — merített. [16] Volt azonban egy harmadik, nem kevésbé fontos forrás is: Vergilius.

Ágoston említi, hogy az Erüthreát egyesek Cumaei Szibillának is nevezik. Eyvel hallgatólagosan azonosítja a IV. Ecloga híres jósnőjével: nem véletlen, hogy — ha

eltekingtünk az önálló legendával bíró Tiburtinától — a későbbiekben épp ezt a két szibillát ábrázolták a leggyakrabban. (Ők jelennek meg az Eyck testvérek Genti oltárán is.) Ezek ugyanis, azáltal, hogy volt „történetük”, hogy kötni lehetett őket valamihez, már az ábrázolhatóság köré léptek. Amikor a kései középkorban a többi szibillát a profétákkal párba állítva, tipologikusan kívánták ábrázolni, [17] őket is hasonlóképpen egyéníteni kellett. Ennek legfőbb akadálya alighanem az volt — természetesen a képi hagyomány hiányán kívül —, hogy a látnokokat az auktoritások nem kötötték a megfelelő szövegrészekhez. [18]

A 14. századtól kezdve mutatható ki, hogy egyes, jórészt Lactantiuson és a szekunder irodalmon keresztül hagyományozódó jóslat-fragmentumokat meghatározott szibilláknak tulajdonítottak. Ezek persze önkényes, így nem állandó attribúciók: amelyik szöveg egyszer az egyik szibilláé, az másszor egy másik mellett jelenik meg. [19]



2. Hellészpontoszi Szibilla, fametszet (F. Barbieris: *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum.* Venetii 1521)



*NOCTVA Cecropius insignia praestat Athenis,
Inter aues sani noctua confilij.
Armifera meritò obsequiis sacrata Minerva,
Garrula quo cornix cesserat antè loco.*

Matu-

3. Bagoly, fametszet (Alciati: Emblemata)

Mégis a 15. század végén, francia területen, és jórészt a metszeteknek köszönhetően, meglehetősen állandó ábrázolási típusok alakultak ki. Így a Delphika attribútuma a töviskorona lett, a Hellészpontikáé pedig egy nagy kereszt. Louis de Laval 1469-ben készített órás-könyvében például a Delphika képmása alatt a következő szöveg áll: „A Delphika húsz éves. Krisztus koronázásáról jósol. Juda nemzetségéből, egy Mária nevű asszonytól kell születnie a prófétának, Isten fiának, Jézusnak, akit hűtlen kezek közt, tövissel koronázva látunk.” Ugyanitt a Hellészpontika szövege így fest: „A Hellészpontosi Szibilla ötven éves. Krisztus keresztrefeszítéséről jósol. Jézus Krisztus a Szűztől születik. Boldog az az Isten, aki fenn, a (kereszt) fán függ.” [20] Ez utóbbi mondat már a Legenda Aureában is megtalálható; a szibilla ott mint a Szent Kereszt megtalálását megjósoló, és azt dicsőítő prófétánó jelenik meg. [21] Eredetije viszont a mindössze 28 soros VI. orákulumban olvasható. A hórás-könyv és a későbbi metszetek készítői ezt biztosan nem ismerték: e jóslatban ugyanis a keresztre feszítés és a töviskoronázás együtt szerepel. [22]

A szóban forgó hórás-könyv némi itáliai hatást mutat. Itáliában ugyanis az egyénítésnek egy merőben más módja terjedt el: ezt nem attribútumokkal, hanem a szibillák életkorának és öltözködésének árnyalt meghatározásaival érték el. Subiaco metszetekkel ellátott 1465-ös Lactantius-kiadása után az igazán alapvetővé Barbieris szintén illusztrált műve vált, amely 1481-ben jelent meg először, s az első kiadást több másik is követte. [23] Baldini metszetsorozata éppúgy, mint Michelangelo Sistina-beli szibillái, ezt a Barbieris által kodifikált kép-hagyományt folytatták. Ez pedig jelentősen eltért az Alpokon túlról. Nemcsak hogy egymástól másként különböztették meg a szibillákat, de másra is vonatkoztatták őket; míg északon a Hellészpontika a Keresztrefeszítésre utalt, Itáliában mondatszalgán ez állt: „Az egek magasságában lakozó Isten letekintett az ő parányaira.” [24] Azonban a mondatszalg sokszor elmaradt, a szibillák pusztá „szibillaságukban” jelentek meg,

mint például Tiziano 1508-as, A Hít diadalmenete című metszetén. Leggyakrabban az Erüthreát, a Cumaeát, a Tiburtinát, a Delphikát és a Szamoszi Szibillát ábrázolták; [25] kisebb ciklusokban, úgy tűnik, a Hellészpontika nemigen szerepelt. Ő egyébként Barbieris szerint „öregasszony, aki régi parasztruhát és fején átkötött, nyakán körültekert ódon kendőt visel”. [26]

Noha a 16. század közepén a szibillákat kiadják, ez a már kialakult hagyományon — legalábbis Itáliában — nemigen változtat. [27] A 17. századból viszont, Claude Vignontól, ismerünk olyan leírást, amelyben a Szamoszi Szibilla, akit néha összecseréltek vagy az Erüthreával, vagy a Hellészpontikával, a keresztre feszített prófétálja, kezében pedig nádat és töviskoronát tart; [28] az attribútumok a VIII. könyv szövegének azon részéből valók, amely sem Lactantiusnál, sem Agostonnál nem szerepel, következésképp csak a szövegkiadással hozhatók összefüggésbe. [29]

Figyelemre méltó tény, hogy Tiziano az Alpokon túli hagyománynak megfelelően ábrázolta a jósnot, s láthatóan meg sem próbálta, hogy az itáliai típussal ötvözze. Az Alpokon túli hagyomány könyvvilusztrációk útján terjedt, s jellemzője volt, hogy a szibillákat statikusan, álló helyzetben, jel-képként jelenítette meg. [30] Az itáliai ezzel szemben alkalmas volt arra, hogy — mint néhány esetben Tintoretto is tette — a prófétánókat egy jelenet résztvevőiként ábrázolja. [31] Tiziano szibillája viszont szoborként van jelen, így számára az északi típus tökéletesen megfelelő: bizonyos fokig emblémaként funkcionál.

Az a tény, hogy az északi hagyományban külön szereplő két Passió-eszköz itt egyazon szibilla attribútumává vált, arra enged következtetni, hogy — Vignonhoz hasonlóan — Tiziano ábrázolása is valamelyik szibillai könyv szövegszerű ismeretéből fakadt. De melyikéből? Vignon a Szamoszinak tulajdonította a hagyományosan az Erüthrea műveként számon tartott VIII. könyvet. Ezt — ugyanilyen önkényesen — Tiziano is megtehetette a Hellészpontikával. De mivel az ő szibillája szoros rokonságot mutat a metszeteken található északi típusal, amelynek szokásos szövege a VI. könyvből ered, nyilván Tiziano is ezt az orákulumot használta fel. Természetesen, mint a kép görög felirataiban esetében, itt is egy tudós humanista közreműködését kell feltételeznünk. Lássuk, miről szól a VI. könyv:

„Lelkem mélyéből éneklek az Örökkévaló nemes fiát, akit a fenséges szülő már azelőtt királyi trónra szánt, hogy testtől született meg, kettős természettel. Aztán megfürdött a Jordán folyó hullámaiban, amelynek habja kékes lábon gördül. A makulátlan virág, minden derű hozója, majd virágozni fog, és megmutatja az emberi nemnek az égi ösvényeket és utakat: bölcs szóval tanít majd mindeneket. Igazságot hirdet, magához edesgetvén akár az ellenséget is, de eltaszítja az égi Atya hírneves népét. Lecsendesíti a vihart, kiment a betegeket a bajból, visszaadja a halottak életét és elkergeti a kínokat. És a kenyér egy forrásából laknak majd jól az emberek, mikor Dávid nemzetsége útjára bocsátja sarját, akinek kezében van az egész világ, föld, tenger és égbolt. Lesz idő, mikor a föld reménykedve örvend a gyermeknek.

De rád, Szodoma földje, vészes átkok várnak! Mert te, esztelen, nem ismerted fel az emberi érzékekkel játszó Istenedet. Persze tövissel koronáztad meg őt, hogy még nagyobb lett a sérelem, és keserű epét adtál neki ital gyanánt. Így dőlőföld roppant veszteséget okoz majd neked. Ó, boldog fa, melyen maga az Isten függött! Nem a földé vagy: látni fogod a mennybéli lakhelyeket, mikor az Isten felüdült, izzó arca ragyog majd.” [32]

A Hellészpontika szerepeltetése indokolható avval, hogy a kép egy Keresztrefeszítés-oltár számára készült. Egy szibilla kiemelése az ismeretlenség homályából azonban meglehetősen különös és ritka dolog. Az a magabiztosság, amellyel ezt Tiziano mégis megtette, arra utal, hogy ő, vagy tanácsadója, valami különlegeset tudott róla. De hogy ebből mennyi került be a képbe, az csak magából a képből derülhet ki. Mindenekelőtt Mózes



4. Tiziano: *A Bölcsesség Allegóriája*

alakja az, aki választ adhat a kérdésre. A két szobor szinte egyenrangú szerepeltetése — elegendő Lactantiusra gondolnunk — tematikai párhuzamosságot feltételez. Mielőtt azonban Mózessel foglalkoznánk, a kép további két elemét szeretném szemügyre venni, amelyek kétségkívül autentikusak, s némiképp behatárolják az értelmezés irányát.

Az egyik az apszis aranyalapú mozaikja, a fiait tápláló pelikán gyakorta ábrázolt jelenetével. A motívum retrospektív irodalma a különféle Physiologus-variánsokban található. Szemléltetésül álljon itt egy 15. század végi olasz kiadás szövege, amely tanítóbácsis részletezéssel magyarázza el — tulajdonképpen a Megváltás tanát:

„... A Pelikán a mi Teremtőnkhez hasonló. Mert mikor a mi Urunk megalkotta az első embert a Gyönyörök Kertjében, és társat adott neki kívánsága szerint, az rögtön szembefordult Vele, és áthágta annak parancsát, aki teremtette — az Ördög tanácsára, aki a téves tanáccsal félrevezette őket és azt mondta, ha esznek abból az almából, tudni fogják mindazt, amit az tud, aki teremtette őket. Ők így teljesen szembekerültek az Istennel, aki azt mondta, ha betartják a parancsot, nem halnak meg, nem betegednek meg, nem szégyellik magukat, nem fáznak és nem lesz melegük, nem lesznek sem éhesek, sem szomjasak, és nem is sebesülnek meg; és mindezek megtörténtek, és aztán ők meghaltak, és a

l'animo vn'huomo, che dal terrore si lascia spaventare.

Sono ancora queste le tre cagioni, che atteriscono gli huomini, cioè gli aspetti formidabili, i successi nocivi, & le subitanee mutationi delle cose; l'vno è nel viso, l'altro nella sferza; il terzo nella veste di cangiante.

T E R R O R E.



Paulonia finge, che Marte per commissione di Giove vada à fucillar guerra fra gl'Argiui, & i Thebani, & dice che pigliò lo spavento, & il terrore, & gli fece andare avanti, & lo disegna in parte, & in parte deferius gli effetti, che da lui vengono, & si è voltato in lingua nostra così.

Della pliche crudel, che hà intorno elegge
Il terrore, & à i delirio lo manda innanzi,
Al cui poter non è, che il suo paregge,

Hh

In

5. Terrore (C. Ripa: Iconologia. 1603)

Pokol tornácára kerültek mindazokkal együtt, akik azelőtt születtek, hogy a kiváló Teremtő megkegyelmezett volna, látván, hogy fiai immár ötezer éve halottak; és elküldte az ő édes fiát, aki teljesen egy vele, s aki igen drága vért ontotta, amely vér kiömlött, és feltámasztotta mindazokat, akik gyermekei voltak.”[33]

A szöveg a Bűnbeesés, Krisztus áldozata, és a Feltámadás eseményeit köti össze. E hármasságban a pelikán Krisztus áldozatára utal, s noha a szövegben egy szó sincs a keresztfáról, a képi hagyomány, amely a madár fészket gyakran a kereszt tetejére helyezi,[34] nem hagy kétséget afelől, hogy ez a kapcsolat általánosan elfogadott volt. Mindez a 16. század végén moralizáló felhangokat kapott, a pelikán a Szeretet és a Kegyesség allegóriájává vált.[35]

A másik motívum a fügefá, amely szintén a háttér-architektúrához tartozik. „Velené környékén... a fügefá Jézus születéséhez és így a megváltás eseményéhez kapcsolódik. A füge, amelyet egy igen régi hagyomány az eredendő bűnhöz, bűnbeeséshez köt, itt a megváltás és Mária jelképeként szerepel olyan rendszerességgel, ami kizárja a véletlent.”[36] A. Chastel megfigyeléséhez annyit tennék még hozzá, hogy az evangéliumok egy passzusa jó alapot nyújtott az azonosításhoz: „A fügefáról vegyétek pedig a példát. Amikor ága már zsendül, és levelet hajt, tudjátok, hogy közel van a nyár.”[37] A nyár: az Utolsó Ítélet, az Úr eljövetele.

A füge Giovanni Bellininél többször megjelenik a feltámadott Krisztus kísérőjeként,[38] néhányszor igen hangsúlyosan; egy Feltámadás-képén maga Tiziano is alkalmazza. Egyébként pedig olyan jelenetekben használja fel, amelyek Krisztus eucharisztikus szerepére reflektálnak.[39]

Mózes értelmezésében két attribútuma a döntő: a törvénytábla és a vessző. Mindkettő révén Krisztus előképévé válik.

Mózes, mint láttuk, már Lactantius számára is az isteni rendelkezések közvetítője volt. Ő kötötte meg az Úrral azt a szövetséget, amelyet Krisztus újított meg. A két törvénytábla ennek a szövetségnek a jelképe. A vessző, amellyel vizet fakasztott a sivatagban, a Megváltó csodáit előlegezi, egyben annak kiontott vére is utal: „e kőszikla pedig a Krisztus volt”.[40] Mózes maga is próféta Jézusról, a Messiásról,[41] s élettörténetükben is számtalan párhuzam fedezhető fel: ilyen a hegy, vagy a megtagadtatás. Mózes az Úr jóvoltából diadalmaskodik a Gonosz felett: míg karját a megfeszített Krisztushoz hasonlóan kiterjesztve tartja, Izráel népe győz az Ámálekíták ellen; halála után lelkét angyalok mentik ki az ördög karmai közül.[42] Ennek megfelelően a venetói vallási gyakorlatban Mózes mint Áldott és Megszabadított szerepelt: „Áldd meg Uram a te szolgáldodat, ahogy Mózeset is megáldottad a Sinai hegyen a Törvény tíz igéjének átadásával.” „Szabadítsd meg Uram a te szolgád lelkét, ahogy Mózeset is megszabadítottad a Fáraó kezéből.”[43] Nem véletlen, hogy a képen épp Mózes fölé került a feltámadást jelképező fügefág.

A törvénytáblákon egy kuvik ül. Úgy tűnik, nem élő madár, hanem a szobor része, így Mózeshez tartozik. A San Marco 16. századi mozaikjain, egy próféta-sorozatban szintén előfordul. A mozaikok készítésében a fiatal Tiziano is részt vett.[44] Mivel a madár itt más összefüggésben jelenik meg, azt hiszem nem árt a motívumot alaposabban is megvizsgálni. A bagoly a középkor és a reneszánsz szimbolizmusában egyfajta emblemátikus Jolly Joker-szerepet töltött be: annyi mindent jelenthet, hogy mindig csak az egyedi ábrázolás összefüggésében nyeri el konkrét értelmét.[45] Olyan, mint a latinban a „cum” szócska, amelynek lefordításához az egész mondatot, de különösen az állítmány igeszemléletét kell alaposan megvizsgálni. Ennek megfelelően a kuvik az ábrázolás jelképes értelmét többnyire csak járulékos elemként bővíti. Láthatóan Tiziano képen is erről van szó. A kérdés az, hogy számtalan jelentése közül itt melyiket részesíthetjük előnyben. A motívum története a kezdetektől fogva két szálon fut. Egyrészt a jóslatokat sugalló és a művészeteket pártoló Athéné attribútuma volt, aminek következtében, főleg az antikvitás-kultusz feléledésével, a bölcsesség és a jó tanács szimbólumává vált. Így szerepel Alcibiadé,[46] s Ripa is hasonlóképpen értelmezi: „A kuvik Minervának, a bölcsesség Zeusz fejéből született istennőjének volt szent állata, valamint a nagy bölcsességű athéniak és a tanácsadás jelvénye; aki ugyanis tanácsot ad, annak akkor is látnia kell a fényt, amikor mások számára homályos, és meg kell különböztetnie és el kell különítenie a jót a rossztól, a fehéret a feketétől, ahogy az éjszaka is jól látó kuvik teszi.”[47]

A másik értelmezés eredete szintén mélyen az antikvitásba nyúlik. A mítosz szerint a Perszephónét Zeusznál beáruló Aszkalaphoszt az elkeseredett anya, Démétér rövidfülű bagollyá változtatta:

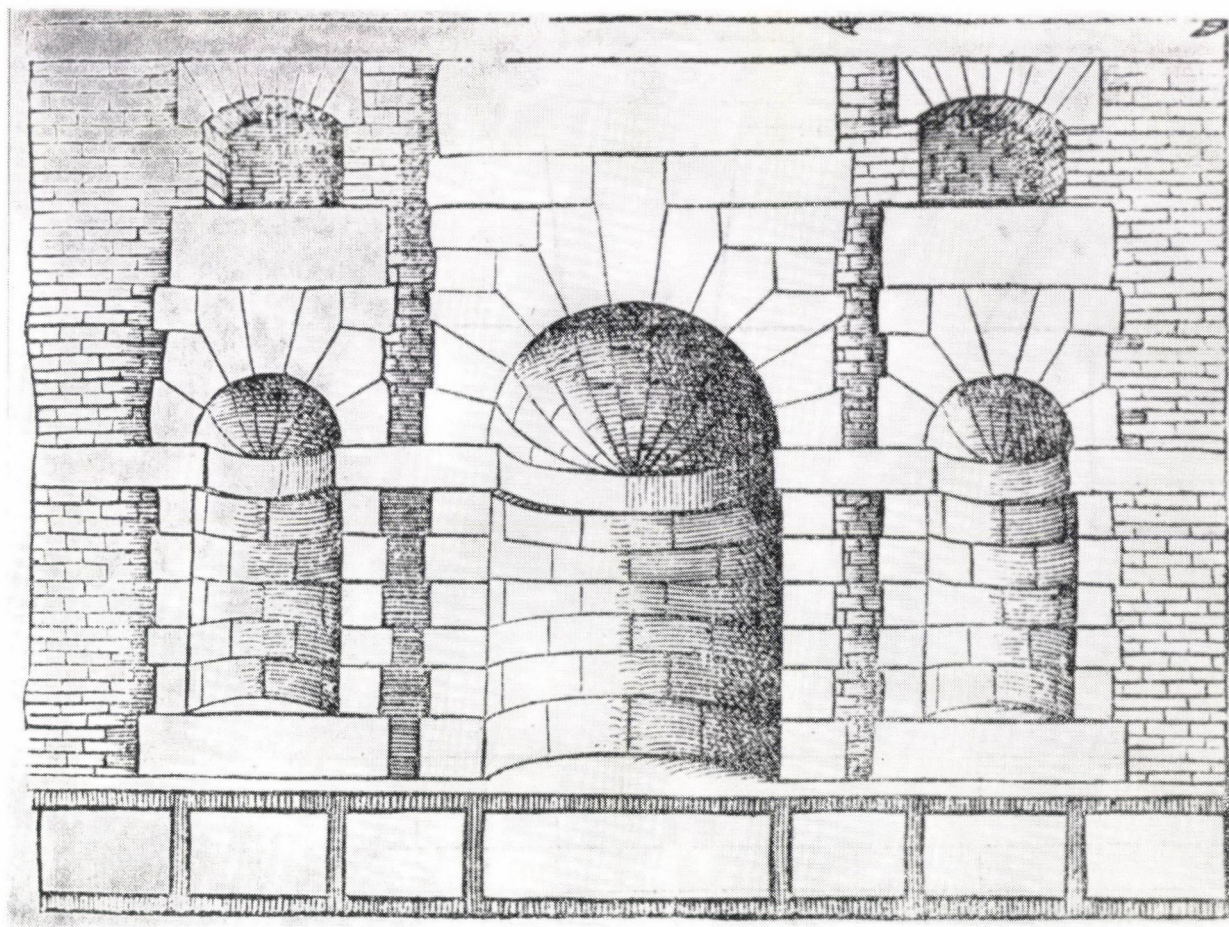
„ronda madárrá lett, a közel gyász hírüladója, lomha bagoly, mely a földilakók számára iszonyjel”[48] (Ovidius: Átváltozások, V. 549–50).

Ne feledjük, minden eredetmonda arra törekszik, hogy valamilyen régtől ismert, de izgató jelenséget magyarázzon meg. A kuvikhoz kezdetektől fogva gyászos képzetek kötődtek. Ezeket a képzeteket ragyogóan lehetett szemléltetni a bagoly életkörülményeinek leírásával:

„romok ormain és temetőkbén ül éjjel mindig, s durva dalával későig huhog ott a homályban”[49] (Vergilius: Aeneis, XII. 863–4).

Az Aeneisben, más helyütt, a bagoly már kimondott halálmadárként jelenik meg.[50] Így szerepel Horapollonnál is: „A kuvik a halált jelenti; amiként ugyanis az éj hirtelen beálltával elragadja és legyűri a madárfiókákat, úgy teszi ezt a halál is, váratlanul, az emberrel.”[51]

Kuvikra való utalás a bibliában is található. A 102.



6. Kerti díszkapu terve S. Serliótól (*Tutte le opere d'Architettura. Venezia 1584*)

(101.) zsoltárban többek közt ez áll: „Hasonló vagyok a pusztai pelikánhoz; olyanná lettem, mint a bagoly a romokon. Virrasztok és olyan vagyok, mint magányos madár a háztetőn.” A zsoltár címe: A nyomorultnak imádsága, a mikor eleped és kiönti panaszát az Úr elé. [52] A pelikán és a bagoly itt a magány és a kitaszítottság jelképévé válik. A középkorban aztán ezt a kitaszítottságot egyrészt a zsidóságra, másrészt magára Krisztusra vonatkoztatták: „Ez a madár jobban szereti az éjszakát a nappalnál — állítja a Physiologus. — A mi urunk Jézus Krisztus is jobban szeretett minket, a pogányok népét, akik a sötétségben és a halál árnyékában ültünk vala.” [53] Krisztus szeretete pedig kereszthalálában csúcsosodott ki; talán ilyen értelemben került rá a bagoly Antonello da Messina 1475-ös Keresztrefeszítésére is.

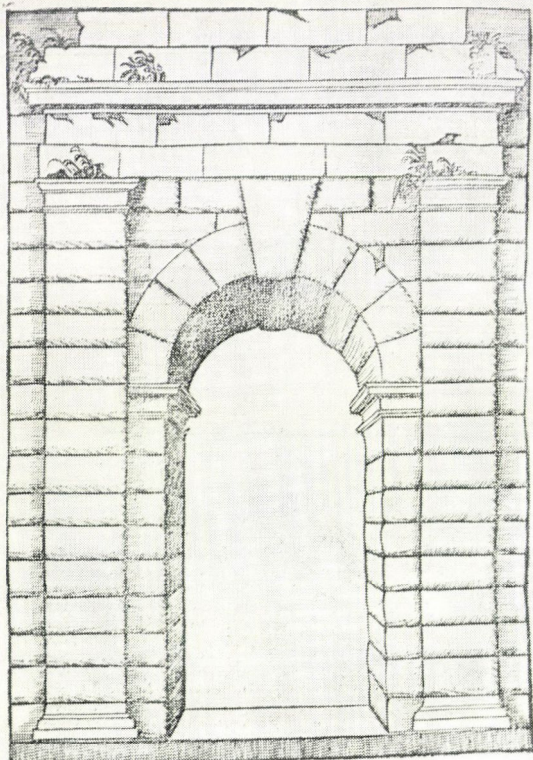
A magány fogalma másképp is kapcsolódhat Krisztushoz. Ágoston a pelikánnal kapcsolatban jegyzi meg, hogy Krisztus magányos volt az emberek között, mivel — a Szibilla szavaival — „testtől született, kettős természetű”. [54] A kuviknak a zsidókkal való azonosítása — meglepő módon — ugyanarra a tényre alapozódott: „A bagoly tisztátalan állat és a fénynél jobban szereti a sötétséget. Ennek megfelelően a zsidókat jelképezi, akik a hozzájuk térő Krisztust így tagadták meg: Nekünk császáruk van, nem királyunk, ezért nem tudjuk, te ki vagy.” [55] Itt az éjszaka Zsinagóga vakságát, az igaz hitet el nem ismerő tévelygését, ignoranciáját idézi. Ripánál — immáron nem teológiai, hanem morális szemszögből — ugyanez az értelmezés jelenik meg: „a bölcsesség a fényhez hasonlít, a tudatlanság pedig a sötétséghez, amelyből a bagoly soha ki nem jön”. [56]

Ripa még egy helyen beszél a kuvikról: Pierio Valeriano nyomán az éjszaka úrnőjének nevezi. [57]

Michelangelo Medici-síremlékén az Éjszaka lábánál egy bagoly ül. Az Idő-allegóriákban, amelyeknek az Éj természetesen az utolsó darabja, Michelangelo az időnek az ember felett gyakorolt uralmát kívánta szimbolizálni; [58] a kuvik tehát ismét az ovidiusi „mortalibus omen” értelmében jelenik meg.

Azt hiszem, az elmondottakból már kiderült, hogy a bagoly szinte valamennyi értelmezése beleillik a kép eddig feltárt jelentésrendszerébe. Miként maga Mózes is, a kuvik a prófétaság Istentől származó bölcsességét testesíti meg; miként a pelikán, a Messiás pogányok iránti szeretetét jelképezi; mint a Szibilla, a Megváltó magányát és halálát jövendőli; s tán az sem véletlen, hogy a képen épp Mózesnek, a legnagyobb zsidó prófétának a kísérlőjévé válik. Még valami: Athéné baglyaként — mint egy 1500 körüli itáliai rajzon [59] — a pogány Athén címerállata is lehet. Mózes fölött görög felirat van. Ekörül jelentős vita alakult ki. A leghitelesebbnek tekinthető olvasat szerint a szöveg: „A Múzsák szentélye”. Újabban néhányan — értelmezési megfontolásokból — a „Mózes szentélye” olvasatot javasolták. Én azt hiszem, hogy Tiziano monográfusának van igaza, aki az első olvasat mellett voksolt, mondván, hogy egy humanista „elmésséggel” (az angol „wit” értelmében használva a szót), egy szójátékkal van dolgunk: [60] a szobortalapzat latin betűs MOYSES felirata ugyanis meg egyezik a főnti görög betűs felirattal, csak éppen az a Múzsákat jelenti. Ez a feltételezés annál is inkább igaznak látszik, mivel a „Múzsá” és „Mózes” szavakat akkortájt közös eredetűeknek tekintették. [61]

Hogy az ilyen „elmésségek” nem álltak távol Tizianótól, arra a legjobb bizonyíték a Bölcsesség allegóriája, [62]



7. Kapu terve S. Serliótól (*Tutte le opere d'Architettura. Venezia 1584*)

amely szabályszerű impresa. Az impresa ugyanis — Robert Klein meghatározása szerint — „egy olyan szimbólum, amely leginkább egy képből és egy mottóból áll, és tulajdonosának életvezetési elvét és személyes törekvéseit van hivatva kifejezni”. [63] Tiziano azonban nem elégedett meg egy képpel: amint Panofsky kimutatta, két hasonló értelmű morális allegóriát ötvöztött össze oly módon, hogy az egyikben — és itt épp ez az „elméség” — szerettei portrégalériáját rejtette el. [64] Más kérdés, hogy a nem különösebben művelt festő hogyan tett szert arra a humanista erudícióra és azokra a concettókra, amelyeket végül oly pompásan öntött formába. [65] Kézenfekvő persze baráti körének irodalmáira gondolni; megmarad viszont a kérdés, hogy a „készen kapott” ötletből hogyan lett festmény.

„Így vándorlok én, a magány pelikánja,
Elhagyott, sivatag tereken át; durva
És vad állatok közt állatként bolyongva,
Kiűzetvén Uram és magam által.
Nem hagy el engemet kinja balsorsomnak,
Melytől sebzett lelkem mindig siránkozik.
Bölcs következményképp vándorlok én
Mindenkor sírva és sóhajtozva.
És mint romok és titkos zugok közt
Az éji madár, menekülök én
Az Ég és Nap képétől, a Nappaltól.
Szerencsétlen szemem hogy is emelhetném
Dicső és Isteni fényekre, ha
Megsértettem drága forrásukat?” [66]
(Angelo Grillo Poesie Sacre című, 1606-ban, Velencében megjelent verseskötetéből.)

A kortársak a bűnbánat aktusát három jól elkülöníthető fokozatra osztották: a melankolikus és fájdalmas megbánására, az ég felé forduló gyónására és az önsa-

nyargató, de a megbocsátás reményéből fakadóan életvidám vezeklésére. Nem nehéz felismerni, hogy a fenti szonett a megbánás (contrazione) érzését szóltatja meg, amely „igen nagy fájdalom, és az a bűne, hogy az isteni Fenséget megsértette”. [67] A vers szerzője — egyébként klerikus — a gyakorlati vallásosság igényeinek és a szonettforma lehetőségeinek megfelelően fogalmazza meg érzését, a motívumot egy hasonló hangulatú zsoltárból — a 102.-ből — véve át.

Míndez kétféle tanulással szolgálhat. Az egyik az, hogy bizonyos motívumok személyes érzület hordozóivá válhatnak. A kor embere számára tehát nem egy lexikoncikkelyt jelentenek valamely ikonográfiai kézikönyvből, hanem valamivel többet: alkalmazásuk nem a dogmatika, hanem a személyes vallásosság tárgykörébe tartozik. A másik tanulság épp ezzel kapcsolatos. Az ilyen motívumban ugyanis nem lehet mindig egyértelmű olvasatot keresni; ha Tiziano valóban ismerte a bagoly és a pelikán szóban forgó vonatkozásait — nagy részüket biztosan ismerte [68] —, akkor azok számára egységesként jelentek meg, ahogy az egymás mellé helyezett sárgát és kéket nem pusztán sárgának és kéknek, hanem komplexen szíkontrasztnak is látjuk. Persze ha meg kell magyaráznunk, alkotórészeire bontjuk; hasonló esetben feltehetőleg Tiziano is így tett volna. A képi ábrázolásnak azonban megvan az az előjoga, hogy a szimbólumot vagy a metaforát a maga sokféleségében jelenítse meg. Ruscelli — Impresáit magyarázva — nem is titkolja el, hogy azok annál tetszősebbek, minél több dologra vonatkoztathatók. [69]

Mínderre jó példa a szobortalapzatok két faragott oroslánfeje, amelyek a Pietà-csoport két oldalán helyezkednek el. Nyilvánvaló az utalás a Bölcsesség trónusára. Szent Márk városában viszont nem hiszem, hogy ne gondoltak volna magára Velencére is, amelynek allegorikus alakját Tiziano barátja, Jacopo Sansovino a Loggetta egy reliefjén hasonló trónusra ültette. [70]

Ha azt nézzük, hogy az oroslánok a halott, de dicsfénytől ragyogó Krisztust veszik körül, alighanem eszünkbe jut a Physiologus megfelelő passzusa: „Az oroslának . . . amikor alszik a barlangjában, örködnek a szemei, mert nyitva tartja őket . . . Így alszik az én Uram teste is a keresztfán, de istensége az Atya jobbján örködik.” [71]

Egy másik részlet a szobrok és a pelikános mozaik szimbolikájával mutat összefüggést: „Az oroslán, ha nőténye szül, holtan hozza kölykét a világra, s őrzi öt mindaddig, míg az apa harmadnapra eljővén arcába nem lehel és életre nem kelti. Mindenható Istenünk, a mindenek Atyja is így támasztotta fel halottaiból harmadnapra az ő egyszülött fiát, a mi Urunkat Jézus Krisztust, aki minden teremtménynek előtte született, hogy megváltsa az eltévelyedett emberi nemet.”

Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról sem, hogy ezek az oroslánok hogyan is jelennek meg: visorgó fenevadakként. Ilyen minőségükben a zsoltárokból származnak. Vegyük például a 22. zsoltárt, amely Károlinál a Messiás szenvedéséről és dicsőségéről való jövődőlés, és amelyből később temetési sermo lett: „Tulkok sokasága kerített be engem, körülfogtak engem Básán bikái. Feltátották rám szájokat, mint a ragadozó és ordító oroslán . . . (a keresztutalás itt Máté 27,22-t jelöli meg: „Mindnyájan mondának: feszíttessék meg!”) . . . Ments meg engem az oroslán torkából, és a bivalyok szarvai közül hallgass meg engem.”

Azt látjuk, hogy a képi elemek egy része, elsősorban az oroslán és a kuvik, ikonográfiailag „divergál”. Egyes jelentéseik mint a pókháló fonják be a teljes képzetöt, kapcsolatot létesítve a többi elemmel. A kuvik szerepére már utaltam: ábrázolásai nagy hányadában arra szolgál, hogy a kép szimbolikáját mintegy „megfejelje”. Arra szolgál, amire a mondatban a bővítőmenny; persze lehet tömondatokban is beszélni, némely korok mégis inkább szeretik halmozni a jelzőket. A korabeli szemlélő ezeket a — szigorúan ugyan nem a témához tartozó, de azt mégis tágitó, kiegészítő — bővítőmennyeket látván nyilván egyfajta intellektuális örömet érzett. Ennek a szellemi igénynek pregnáns kifejezője az Impresa épp akkortájt

felvirágzó műfaja volt, amely „talán éppen azért érződött oly megvilágítónak, mert szabadon lebegő metafora, olyan képlet, amelyen korlátlanul medíthattunk”. [72] Azt hiszem a kuvik, amit én emblematis Jolly Joker-nek neveztem, egy hasonló, bár sokkal inkább vallásos töltetű igény eredményeként került a képre.

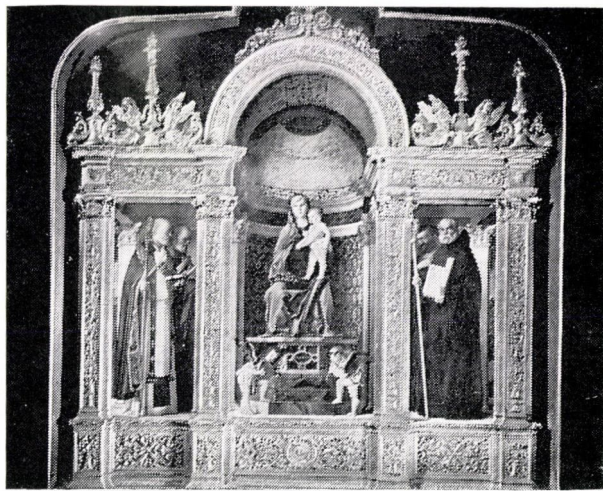
„Miközben támad, az oroszán nem néz az ellenségre, hogy meg ne ijessze azt” [73] — írja Ripa. — „Így, ha a nagylelkűséget akarjuk jelölni, az oroszánt választjuk, amelyben az nagymértékben megtalálható; eme módszer ugyan kevésbé dicséretes, viszont a leggyakrabban használatos, mert igen könnyű kitalálni és megmagyarázni.” [74] Ilyen „kevésbé dicséretes” módon járt el ő maga is, amikor a Terrort oroszánfejű, lándzsás, támadó emberként jelenítette meg. [75] Két ellentétes tulajdonság — a nagylelkűség és az erőszakosság — tehát ábrázolható egyazon képmás segítségével, annál is inkább, mivel mindkettő a támadó oroszán, a zsoltár leo rapiens-ének sajátja. A megjelenítés módja azonban különböző: míg a Nagylelkűség képen az oroszán pusztá otltételével csak jelképezi ezen tulajdonságát, addig a Terror esetében meg is jeleníti azt. A Nagylelkűség tehát a támadó oroszánnak a konkrét megjelenéstől független, ha szabad így mondanom, „a priori” tulajdonsága. Azt hiszem, mindez Tiziano képére is érvényes; az oroszánok itt a Krisztust és a mindannyiunkat fenyegető veszély képmásai, ugyanakkor magukban hordozzák az ez elleni védelmet is: az eucharisztikus és lokálpatrióta utalások „a priori” tulajdonságaik közé tartoznak.

A Hellészpontika azt mondja a jóslatban, hogy „ő, boldog fa, melyen maga az Isten függött”; Tiziano képen egyik kezével a keresztre mutat. Alakjának mintája Michelangelo Feltámadott Krisztusa volt, amelyről Tiziano korábban vázlatot készített. A szibilla fölötti görög felirat szövege: „Feltámadott az Isten”. [76] Hasonló „elmésséggel” van tehát dolgunk, mint Mózes esetében, csak hogy a szójátékban itt a képmás is részt vesz; azon képmás, amely egyszerre a Szibilláé és a feltámadott Krisztusé. A Bölcsesség Allegóriáján hasonló kettősséggel találkozunk; ott egy morális allegória és a Vecellio-család jelentek meg egy alakban. A Szibilla jóslata a keresztalált jövendőlte meg. Michelangelo szobrának idézésével Tiziano a feltámadást is belecsempészte a képbe, s ezt az utalást felirattal is hangsúlyozta; Mózes fölött a fügefalevelek töltik be ugyanezt a szerepet.

A festmény jelképrendszerének alanyát és állítmányát a képileg is hangsúlyos elemek alkotják: a szobrok, az architektúra, a mozaik és a hús-vér alakok. Ez utóbbiakat távolítsuk el képzeletben a képről, és vegyük szemügyre azt, amit látunk: ez egy jellegtelen fal, amelybe kétoldalt egy-egy görög feliratú tábla van beépítve. A fal közepén egy rizalitszerűen kiugró, rusztikus kövekből álló építmény látható. A mögüle kinyúló levelek azt sejtetik, hogy egy kertben vagyunk.

A rusztikázás Tizianónál először az 1543-as Ecce Homón tűnik fel. 1568-ban egy Adógaras-jelenet háttéréként alkalmazza, 1570 körül pedig egy Töviskoronázáson; [77] mindhárom esetben kaput formál belőle. Főként kapuk, diadalívek és bejáratok számára javasolta a rusztikázást legfőbb teoretikusa is, Sebastiano Serlio, akit Tiziano személyesen is ismert. Traktátusának negyedik könyvében Serlio megjegyzi, hogy a kertekben, udvarokban található áttörtetlen falsávokat is gazdag rusztikázással kell borítani: az okos építész itt szobrokat és antik emlékeket helyez el. [78] A vonatkozó ábrán látható, hogy ezt egy, a Tizianóéhoz hasonló, falba súlyozott apszidióllal képzelte el, amelyet kétoldalt egy-egy kisebb, a szobrok elhelyezésére szolgáló falfülke kísért.

Ám Tiziano nem egy meghatározott architektúrát másolt le, hanem gyakran használt építészeti elemekből maga alkotta meg azt. [79] Ily módon egy sajátos kerti díszkaput hozott létre, amely abban is különbözik a többtől, hogy apszisszerű belsejét aranymozaik borítja. Ez előtt talapzat látható, amely a rajta trónoló istenséget mintegy felemeli a földről, így a fülke — mint annyi más esetben a festészet történetében — az előtte



8. Giovanni Bellini: Frari-triptychon

megjelenő istenség hátteréül szolgál. De fordítva is igaz: az apszisforma — a számunkra megnyíló kupolás tér — kijelöli az istenség tartózkodási helyét; elkülönít, miként a talapzat.

A rusztikázás, Lionello Puppi szavával, „a racionalitás szférája és az organikus univerzum közötti ellentét megjelenítése”; [80] köztes állapot tehát, amely esetünkben kiemelkedik a kertből, és kapu mivoltánál fogva átvezet az aranytól csillogó isteni szférába, ahol Krisztus áldozatának jelképe, a pelikán táplálja önvérével fiókait. A faltól és az építménytől egyaránt elkülönülve állnak a próféta-szobrok: kívül ugyan az isteni szférán, de egyszerűsége miatt kiemelkedve a vad természetből is. Ahogy a Hellészpontika pogány jönnöként megjeleníti, úgy Mózes zsidó prófétaaként meg is testesíti a megjöendőlt Messiást: tipológiailag és genealógiailag egyaránt előképeknek számít. Nem véletlen, hogy a Szibilla feléje néz, s a hús-vér alakok kompozíciójának is ő a csúcspontja. Testtartása, amelyben Tiziano portréinak maestas-a uralkodik, a népek vezetőjének tekintélyét tükrözi. A kép tartalmilag és kompozicionálisan egyaránt jobbról balra „olvasandó”; ebben a korabeli színházzal mutat közösséget. [81] A szibilla pusztá jövendőlése (még ha meg is jeleníti azt) és a jövendőlés Mózesben való megtestesülése különböző értékűek. Mindazonáltal mindketten kövületek, egy letűnt kor mementói, bár ebből a korból kétségtelül kiemelkednek az igazság felismerőiként. Tudatosan neveztem őket kövületeknek. E szobrok ugyanis, eltekintve attól, hogy monochrom vannak megfestve, életszerűek: van tekintetük, néznek, életnagyságúak, Mózes pedig — profán hasonlattal élve — egyfajta condottiere-pózbá van beállítva. Hasonló jegyek figyelhetők meg a „Divino” Mózesén. Nem véletlen, hogy Freud ebben egy pillanatfölvételt, egy megkövült mozdulatot látott; a szobor valóban „mintha élne”.

Tizianónak az ötvenes évek végén készült Diana és Callistójával kapcsolatban már Chastel megfigyelte, hogy a „szigorúan vett szoborhatás szertefoszlik”. [82] Képünk esetében is erről van szó. A szoborhatást kizárólag a monochromia váltja ki. „A falfülkében lévő bronzokat esetletleg megfestő díszítés, és még némelyik bronzot utánzó historietta is olybá tűnhet, mintha teljesen domború alak volna, mert a festés révén megőrzi a tömör hatást, és megérdemli mindazok dicséretét, akik meg tudják különböztetni az igazat a hamistól.” [83] A „rilievo” tehát festői erény, amelyet Serlio Tizianóval kapcsolatban külön is kiemel. [84] Tiziano pedig, aki a disegno—colorito vitában élethosszig egy szobrásszal, Michelangelóval került szembe, itt megmutatta, hogy nemcsak sokat magasztalt színkezelésével tudja elérni a domború és életszerű hatást, hanem anélkül is.



9. Eurydice halála, fametszet (Ovidii . . . Metamorphoseos libri XV. Venetii 1515)

Érdekes eredményre vezet, ha a Pietà-t Giovanni Bellininek csaknem egy évszázaddal korábban készült, és máig a Frari sekrestyéjében lévő triptichonjával hasonlítjuk össze, [85] amely még a „klasszikus” reneszánsz illuzionizmus jegyében fogant; ennek alapja a perspektíva, az átlátás tudománya volt: „Rajzolok egy négyszöget . . . amelyet nyitott ablaknak tekintek, melyen keresztül látom azt, amit festeni fogok”. [86] Alberti sorai jól megvilágítják Bellini képének sajátosságait: a festmény megnyitja a falat és saját terét a falsík mögött hozza létre, kitágítva ezen illúzióval a valós teret. A kép architektónikus keretelése pedig hangsúlyozza a látvány valós jellegét, mégpedig azáltal, hogy a fal megnyitását valóban létezőnek tünteti fel. A kép a kerettől az enyészpont felé haladva épül fel, éppen úgy, ahogy egy nyitott ablakon keresztül egy tájra rálátunk. A Pietà-nál erről szó sincs. A kép háttérében, a templom tényleges falával egy síkban, ahol ama nyitott ablaknak lennie kéne, egy fal áll; a kompozíció ez előtt épül ki. Márpedig ami fal előtt áll, az többé nem egy illuzórikus térben helyezkedik el, hanem a mi valós térünkben. Míg a képet „nyitott ablakon keresztül” lehet látni, addig az egy másik térben marad; egy olyan térben, amelyet lényegében fal választ el a miénktől, így ami ott történik, az egy másik valóságot képvisel. Amennyiben viszont a kép benyomul a mi térünkbe, megszűnik a másik valóságba való „transzcendálás” lehetősége. A kép megszűnik egy többlet tér illúziója lenni; fiktív tárgyá válik, az általa megjelenített esemény pedig az „itt és most” valóságértékével bír.

Magdolna mozdulata jelentősen eltér a lamentáció és a fájdalom évszázadokon át szinte kizárólagos érvénnyel alkalmazott gesztusától. [87] Pedig ez Tiziano számára sem volt ismeretlen. Keresztrefeszítés-kompozíciójában maga is alkalmazta. [88] Nemcsak a megszokott mozdulat

elhagyása különös, hanem az is, amit a helyébe állított: egy, a képből kifelé szaladó, integetni látszó Magdolnát. Ez a motívum, úgy tűnik, Passió-jeleneteken nemigen fordul elő, [89] így eredetét máshol kell keresnünk. [90] A Desiderio da Settignano egy Jeromos-reliefjének háttérében lévő alak mozdulata tökéletesen megfelelni látszik a Magdolnáénak. Rudolf Wittkower értelmezése szerint ő egy ministráns volna, aki Jeromos oroszlánjától megrémülve elmenekül. A történet ritka megjelenítéseinek egyike Carpaccionál található, s a mozdulat meghatározásában Wittkowernek kétségtávolan igaza van, [91] mivel a Hypnerotomachia egyik metszetén Polifilio éppen így gesztikulál, miközben a sárkány elől beszalad a barlangba. A mozdulat jelentése tehát kortárs szöveggel dokumentálható. [92] Nekünk azonban mindez nem sokat segít, mivel Desiderio ministránsának csak a mozdulata hasonló, míg a szituáció, amelyben ezt a mozdulatot teszi, nem az. A ministráns és Polifilio ugyanis afelé emeli a kezét, amittől menekül; eközben mindketten távolodnak tőlünk, jóllehet kiáltásra nyíló szájuk nyilvánvalóan a mi együttérzésünket van hivatva kiváltani.

Fordított a helyzet egy 1515-ös fametszetnél, amely Eurydice halálát ábrázolja: [93] ha a karok mozdulata nem is, de a képből kifelé, felénk futó alak Magdolnát idézi. Ovidius csak a hitves halálának tényét említi meg, és a jelen kiadás kommentálójá ehhez annyit fűz hozzá, hogy Orpheust igen megrázta az „ennyi kinnal meghaló” (kigyómarásról van szó) kedves látványa. A metsző tehát legfőlegbb annyit tudhatott, hogy valami nagy fájdalmat kell megjelenítenie, amit egyaránt okoz a kigyóméreg és a halál tudata, de a megjelenítés módját nyilván saját kelléktárából vette.

Az emberi affektusok tanultak, a szó szoros értelmében vett természetes gesztus nem létezik. [94] Ebből

viszont az következik, hogy az „alla natura” megfestett gesztusok is egyezményesek, tehát a festményen mindenképpen a konvenció jelenik meg. A fönti párhuzamok tehát, ha nem is határozzák meg pontosan Magdolna mozdulatának „jelentését”, alkalmasak arra, hogy segítségével behatároljuk azt. A legfőbb támpont mindjárt e képek jellegéből fakad. Ha Andrea del Castagno Dávidját is idevesszük, amely Desiderio ministránsával mutat hasonlóságot, nyilvánvalóvá válik, hogy ezen ábrázolások nem annyira az egyházi festészet szűzséivel rokoníthatók, mint inkább avval a szekularizált Andachtsbild-típussal, amelyet Raimondinak és Ugo da Carpinak Raffaello rajzai után készült metszetei (Lucretia, Dido, Betlehemi csecsemőgyilkosság) terjesztettek el a kortársak körében. Ezek fő hatáseleme, amint azt nemrégiben David Rosand szép tanulmányában kimutatta, a szemlélőt szinte megszólító szenvedélyes-szenvedő figura volt, aki a képből kifele nézett, száját kiáltásra nyitotta, s mozgása a metszetet kezében tartó néző felé irányult.[95] Tiziano talán legsikeresebb vászna[96] pont ezekkel a metszetekkel hozható kapcsolatba;[97] ezen a vásznon márpedig egy menekülő szerzetes volt látható, akinek Dolce szerint „ténylegesen is hallani a sikoltását”,[98] noha — Magdolnához hasonlóan — ő sem néz ránk és az ő mozgása sem pont felénk irányul.

Szent Jeromos népszerűsége a reneszánszban jól ismert. A sivatagi remete, az első filológus, a Vulgata révén kétségtelenül a legerősebb kapocsá vált, amely a zsidó kereszténységet Szent Péter egyházával összefűzte. Velenceben és környékén azonban ez az érdeklődés személyesebb indítékból fakadt. A vadonbeli magányában vizeklő szent tömérdek ábrázolása ugyanis arra enged következtetni, hogy ez egy olyan élethelyzet volt, amellyel azonosulni tudott a korabeli szemlélő. A vizeklő Jeromos, a bűnbánó Magdolna és a stigmákat kapó Szent Ferenc a vallásos elmélyülésre kiválóan alkalmas témák voltak, amelyek jószírvél mindenkihez eljuthattak a metszetek révén. Ezek készítésében Tiziano is részt vett, kompozícióit gyakran használták fel ilyen célra.[99] Jeromosra tehát nem mint a legtudósabb és legortodoxabb egyházatya tekintettek, hanem mint a Krisztushoz vezető út egy módjára. Ennek megfelelően — Szent Ferencel, Padovai Szent Antallal és Keresztelő Szent Jánossal egyetemben — gyakran jelent meg Sacra Conversazione-kon, s nem kétséges, hogy egyféle mediator-szerepben, közvetítve Isten és a halandók között.[100]

Képünkön a kereszt előtt térdeplő bűnbánó Jeromos típusa jelenik meg, némi módosítással. E módosítás révén a testtartás az adoráció gesztusára emlékeztet. A nézőtől azonosulást kívánó Andachtsbild-típus ez is, csak éppen ellentette annak, amit Magdolnánál láttunk. Talán mozgásuk irányával lehet a legjobban szemléltetni a különbséget: míg Magdolna kilép a kép megteremtette fiktív térből, addig Jeromos annak közepe felé fordul. De ketten együtt teremtik meg a lehetőségét annak, hogy a néző eljuthasson a szent eseményhez. Magdolna fölkelte „csodálatát”, Jeromos pedig, mint mediator, mint egy „spirituálisan bevezeti” őt. Erre az útra elsőként maga Tiziano lépett: Jeromos ugyanis önarckép.

Furcsa dolog, de — amennyire tudom — Tiziano csak öregkorában festett önarcképet. A kései képek egy-egy Nikodémusába vagy Arimatiai Józsefébe sem nehéz belelátni a pátriárka kinézetű öregurat. Tiziano azonban néha leplezetlenül is megjelenik, egyszer a Könyörületesség Madonnája előtt térdepelve fiával,



10. Desiderio da Settignano: Jeromos-relief

Orázióval együtt, másszor egy szülővárosa temploma számára festett oltáron, a Madonna előtt, védőszentjével és Szent Andrással. Lepleznie magát a Pietán sem kellett: öregkorára a venetói festészetben kialakult Jeromostípushoz a megtévesztésig hasonlóvá vált.[101]

Ily módon részesévé vált annak a szent eseménynek, amit a proféták megjósoltak. A középpontban Krisztus keresztdozata áll. Ennek kínját jövendölte meg a Szibilla, és az ebben rejlő isteni tervet testesíti meg Mózes; mindezt egy alakban jelenítik meg az oroszlánok. A megjövendölt kint teszi láthatóvá Magdolna, aki elsőként találkozott a feltámadott Krisztussal. Mert Krisztus feltámadt, mutatja a Szibilla, és megszabadult a kínoktól, hirdeti Mózes. Jeromos pedig az Ember, aki most a halott Krisztus sugárzó testéhez hajolva lelki üdvéért könyörög. Ahogy az Alkotó a Sistina mennyezetén megérintvén Ádámot életet ad neki, úgy kér itt az agg Tiziano halál utáni életet a Megváltótól. „Az események baljós drámaisága egy megváltódás gyötrelmes reményében oldódik fel, amely mindazonáltal inkább a vágyakozás, semmint a diadalmas bizonyosság gesztusa.”[102] Az aranyozatok pelikánja ennek a gyötrelmes megváltódásnak a jelképe. A képet valójában ez a mozaik uralja, fénytől kap minden olyan különös árnyalatot és kontrasztot. Ahogy Magdolna és Jeromos bevezet bennünket a képbe, az oroszlánoktól szegélyezett templomkapun keresztül bepillantunk a misztériumba. „Mint a szikrák pattogása, olyan különös ragyogású az apszis, ahol a mozaikalap sokszoros visszacsugárzása megkapó szintre fokozódik. Ez itt nyilvánvalóan egyfajta végső és merészen egyszerű válasz Cima és Giovanni Bellini felfedezéseire. E végső akkordot kétségkívül az a tény hívta életre, hogy a mozaikot alapjában az archaizmussal és a leghívebb áhitattal társították; átalakítása révén Tiziano akaratlagosan is elismerni látszik a San Marcóval szembeni tartozását.”[103]

Ujvári Péter

JEGYZETEK

1 H. E. Wethey: The Paintings of Titian, Vol. I. The Religious Paintings, London 1969, Cat. 86. 122–3. és Vol. III. The Mythological and Historical Paintings, London 1975. Addenda to Vol. I. 261. A képről a legfrissebb, egyben forrásszövegeket és újabb bibliográfiai adatokat is közlő összefoglalás: D. Rosand: Painting in Cinquecento Venice, New Haven and London 1982, 75–85. További utalások és a kép specifikusan ferences értelmezése: R. Goffen: Piety and Patronage in Renaissance Venice, Bellini, Titian and the

Franciscans, New Haven and London 1986, 151–4. A temetési kapcsolatos irodalmat megadja: D. Rosand: Titian and the Critical Tradition, in: Titian, His World and His Legacy, New York 1982.

2 A végakarat megváltoztatására utaló, névtelen szerzőtől származó és 1622 előtt íródott szöveget idézi: J. Meyer zur Capellen: Überlegungen zur „Pietà” Tizians, Münchenener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1971, 122.; C. Ridolfi: Le Meraviglie dell’Arte overo le vite de gl’illustri pittori veneti e dello stato, Venetia 1648, 174/7.

(A kötetben a szöveg folyamatos, az oldalszámok viszont rapszodikusán változik: a fenti lapszám két egymást követő oldalt jelöl.) „Haveva anco dato principio ad una tavola col morto Salvatore in seno alla dolente Madre à cui San Girolamo serviva di sostegno, e la Maddalena con le braccia aperte si condeleva, che disegnava por Titiano nella Capella del Christo nelle Chiesa de'Frari, ottenuta da'Padri con patto di farvi quella pittura; mà portandosi la cosa in lungo ò perche, come altri dicono, non vollero quelli perder l'antica divotione del Crocefisso, che vi si vede, non vi si diede fine, ma pervenuta dopo la sua morte nelle mani del Palma, fu da lui terminata, con l'aggiungervi alcuni angettelli e questa humile inscriptione: QUOD TITIANUS INCHOATUM RELIQUIT / PALMA REVERENTER ABSOLVIT / DEOQUE DEDICAVIT OPUS.”

3 *Fr. Sansovino*: Venetia città nobilissima et singolare... Venetia 1581, 65v–66r.

4 *V. Oberhammer*: Gedanken zum Werdegang und Schicksal von Tizians Grabbild. In: Studi in onore di Antonio Morassi. Venezia 1971, 152–61.; *J. Bruyn*: Notes on Titian's Pietà. In: Album Amicorum J. G. van Gelder. The Hague 1973, 66–76.

5 Ridolfi véleményét l. főtebb. Boschini, aki közvetlen kapcsolatban állt Palmával, a következőket írja: „questo [quadrò] fu principiato da Titiano, e fornito dal Palma: li chiari oscuri sono tutti di Titiano, ma le altre figure sono in molti luoghi ritocche e coperte dal Palma.” (Idézi Rosand i. m.) Boschini tehát nem beszél arról, hogy Palma valamit is hozzátett volna a képhez. Mégis meggondoláson tartom J. Bruyn hipotézisét is, amely szerint a fáklyatartó angyalját és a votívtáblát ő festette volna oda (ilyen fáklyát Tizianónál nemigen, Palmánál annál többen találni), hogy a város megbecsült polgárának és fiának méltó síremléket állítsanak.

6 Boschini leírását in extenso idézi *F. Valcanover*: L'opera completa di Tiziano (Classici dell'Arte). Milano 1969, 9. Ebből a számunkra különleges fontosságú rész: „Mi diceva Giacomo Palma il giovane... che questo abbassava i suoi quadri con una tal massa di colori, che servivano (come dire) per far letto, a base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabbricare; e ne ho veduti anch'io de' colpi risoluti con pennellate massicce di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come a dire) per mezza tinta: altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello, tinto di rossi, di nero e di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'un rara figura. Dopo aver formati questi preziosi fondamenti, rivoglieva i quadri alla muraglia, e gli lasciava alle volte qualche mese senza vederli...”

7 *Oberhammer* i. m.; *J. Bruyn* i. m.; *D. Rosand* i. m.; *M. Roy Fisher*: Titian's Assistants during the Later Years. New York and London 1977, 72.; *S. Mason Rinaldi*: Palma il Giovane. Milano 1984, 136. A szerzők elfogadják, hogy a Szibilla inventora teljes mértékig Tiziano volt.

8 *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, vol. XIX. Ed. S. Brandt, Pragae–Vindobonae–Lipsiae, 1890. *Firmiani Lactantii* Divinae Institutiones libri VII.

9 I. 6, 7–13. Itt a Hellészpontikáról ez áll: „M. Varro... in libris rerum divinarum... scripsit ceterum Sibyllas decem numero fuisse... octavam Hellespontiam in agro Troiano natam, vico Marmesso circa oppidum Gergithium, quam scribat Heraclides Ponticus Solonis et Cyri fuisse temporibus...” (I. 6, 12–5).

10 „Varro... Sibyllinos libros ait non fuisse unius Sibyllae” (I. 6, 7); „haec Sibyllae unum deum praedicant” (I. 6, 14). Ugyanakkor megjegyzi, hogy „suntque confusi 'Sibyllarum libri' nec discerni ac suum cuique assignari potest nisi Erythraeam, quae et nomen suum verum carmini inseruit et Erythraeam se nominatui praelocuta est, cum esset orta Babylone.” (I. 6, 13).

11 „Erythraea, quae celebrior inter ceteras ac nobilior habetur” (I. 6, 14).

12 IV. 15, 29. A későbbiekben – noha Ágoston tekintélye a VIII. könyvet szentesítette az Erüthrea műveként – e szibilla egyik attribútuma, a kard, Lactantius azonosítására utal vissza. (III. könyv 316. – Iact. VII. 13, 11.)

13 „quam Sibylla fore... ostendit... sed et ipse Moyses... praedixerat fore ut propheta maximus mitteretur a deo, qui sit supra legem, qui voluntatem dei ad homines perferat.” (IV. 17, 4–6).

14 *Corpus Scriptorum*..., vol. XXX. ed. E. Hoffmann, Pragae–Vindobonae–Lipsiae, 1900. *S. Aurelii Augustini* episcopi De Civitate Dei libri XXII., Liber XVIII. Cap. XXIII. „De Sibylla Erythraea, quae inter alias Sibyllas cognoscitur de Christo evidenter multa cecinisse.” Az akrosztichon érthetően felkeltette Ágoston érdeklődését, mert mint írja, „quod est Latine Iesus Christus Dei filius salvator, si primas litteras iungas, ... id est piscis, in quo nomine mystice intellegitur Christus.” (299. 7–11.) A megjelenések szempontjából a vers kezdősorai válnak majd fontosak: „Iudicii signum tellus sudore madescet. / E caelo rex adveniet per saecula futurus / Scilicet ut carnem praesens, ut iudicet orbem.”

15 Kikövetkeztethető bizonyos kora középkori szibillának is, amelyek részben latin fordítások, részben kompendiumok lehettek, az I–III., valamint az V. és a VIII. könyvek anyagából; erről: *Sibyllinische Weissagungen*, ed. A. Kurfess, Berlin, 1951. 344–8. Hasonló következtetésre jutott *W. Vöge*: Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, Band II. Stoffkreis und Gestaltung, Berlin 1950, 163. Mindazonáltal úgy tűnik, hogy a középkori szibilla-kép nem volt

differentiált; a szibillákat – talán a Tiburtinát kivéve, amely azért néha magába olvasztotta az Erüthrea egyes tulajdonságait – mindig pluralisban említették, s valószínűleg érvényes volt rájuk Lactantius megállapítása: „suntque confusi 'Sibyllarum libri' nec discerni ac suum cuique assignari”.

16 Ágoston egy passzusza különösen fontosá vált a középkor végére, amikor csaknem valamennyi szibilla mondatszalagjának szövegét innen vették: „Inserti etiam Lactantius operi suo quaedam de Christo vatignia Sibyllae, quamvis non exprimat cuius. Sed quae ipse singillatim posuit, ego arbitratu sum coniuncta esse ponenda, tamquam unum sit prolixum, quae ille plura commemoravit et breviter. In manus infidelium postea veniet; dabunt autem Deo alapas manibus incestis et impurato ore expuent venenatos sputus; dabit vero ad verbera simpliciter sanctum dorsum... etc.” (A teljes szövegrész: 299. 17–300. 5.) Hasonlóképpen fontos egy megjegyzése is: „Haec autem Sibylla sive Erythraea sive, ut magis credunt, Cumaea.” (299, 12–3.)

17 *K. Kinsle*: Ikonographie der Christlichen Kunst, I. Freiburg am Breisgau 1928, 309.

18 Vö. a 10. és a 16. jegyzettel.

19 Az első példa egy wesztfáliai oltárkép, I. *W. Vöge*: i. m. 109. Igen érdekes, hogy a Genti oltárán a Cumaei Szibilla tartja azt a mondatszalagot, amelynek szövege az akrosztichonból származik („Rex adveniet per saecula futurus...”), és az Erüthrea azt, amely Vergiliustól: *Tolnay K.*: A van Eyck fivéreik Isten Báránya színyasoltára. In: Teremtő géniusok. Budapest 1987, 3. jegyzet.

Ágoston kompendiumában szerepel a következő mondat: „In manus infidelium postea veniet”. Ez Syrlinnél a Frigiai, Simon de Chalons 16. század eleji freskón a Cumaei Szibilláé, Louis de Laval hóráskönyvében pedig a Delphika szövegének részeként szerepel; *E. Måle*: L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France. Paris 1925, 255. passim. Vöge és Måle adatainak összevetésével az eltérések sora még tovább szaporítható.

20 Idézi *E. Måle* i. m. 268.

21 A kérdéses mondat („Felix ille deus ligno qui pendet ab alto”) az északi hagyományban – egy korai kivételtől, a wesztfáliai oltárképtől eltérve – mindig a Hellészpontika szövegének jelenik meg; Itáliában viszont, úgy tűnik, nem játszik különösebb szerepet. A Legenda Aureában két változata fordul elő: *Jacobi da Voragine* Legenda Aurea. Osnabrück 1969, CXXXVII. De exaltatione S. Crucis, 608. és CLXXII. De Sancta Catharina, 792. A Szt. Katalin legendájában szereplő mondat szó szerint megegyezik a főt idézettel; a másik változat („O ter beatum lignum in quo Deus extensus est”), amely a keresztet dicsőíti, Szozomenos egyháztörténetének a Kereszt megtalálására vonatkozó részéből kerülhetett a Legenda Aureába. Valószínűleg mindkét változat a VI. szibillinából származik, de míg a második pontos fordítása a görög szövegnek, addig az első, amely egy középkori szibillinából kerülhetett Jacobus szövegébe, némileg torzult: *Sibyllinische Weissagungen*, i. k. 313. és *W. Vöge*: i. m. 163.

22 A görög szöveg német fordítással és kommentárokkal: *Sibyllinische Weissagungen*, i. k. 148–51. és 313.

23 Két-három évenként újra kiadták. Jelentőségéről: *E. Måle* i. m. 255. passim; *Barbieris* Ágoston-átvételeiről uo. 257. 2. jegyzet.

24 *F. Barbieris*: Discordantiae nonnullae inter S. Hieronymum et Augustinum. Venetii 1521. Cap. IX. „Sibylla Hellespontica in agro troiano vico marinesso circa oppidum Girgithium nata / vetula et antiqua veste rurali induta. ligato velo antiquo capite sub gula circumvoluta usque ad scapulas quasi despectu quam scribit Heraclides dixisse. De excelsis celorum habitaculo prospexit deus humiles suos. Et nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea incunabulis terre.” A mondatszalagon a „De excelsis...” kezdetű mondat olvasható. A szöveghez tartozik még egy vers is: „Dum meditor quondam: vidi decorare puellam / Eximio / castamque se servaret / honore / Munere digna suo; et divino numine visa: / Que Sobolem multo pareret splendore micantem / Progenies summi / speciosa e vero / tonantis / Pacifica mundum qui sub ditione gubernet.”

25 *A. Rossi*: Le sibille nelle arti figurative italiane, I'Arte 18. 1915. 427–59. Egyedül Raffaellino del Garbo S. Maria sopra Minerva-beli freskóin szerepel a Hellészpontika egy négyes sorozatban.

26 Rádásul a Hellészpontika egyfajta „rusztikus-gótikus” szibilla volt, akit néha réten álló, göcsörtös faágakból összetakolt gótikus trónuson ülve ábrázoltak: *E. Panofsky*: The First Page of Giorgio Vasari's „Libro”. A Study on the Gothic Style in the Judgement of the Italian Renaissance. In: Meaning in the Visual Arts. Harmondsworth 1970, 220, 51. kép.

27 Lotto, Veronese, Tintoretto és Palma szibillái a quattrocento végén kialakult típusokat követik, attribútumuk könyv vagy iratkeker. Egyedül a Tiburtina tart egy kisebb keresztet Veronese velencei, San Sebastiano-beli freskóján: *T. Pignatti*: Veronese, vol. II. Venetia 1976, 166. kép.

28 *L. Réau*: Iconographie de l'Art Chrétien, II./1. Paris 1956, 426.

29 VIII. szibillina, 294–6. sorok.

30 *E. Måle* i. m. 270. passim és képek uo. Előfordulnak félalakos szibilla-ábrázolások is: *F. Courboin*: Histoire Illustrée de la Grevure en France, I. 130. kép.

31 Raffaello Sta. Maria della Pace-beli freskóin mindez igen jól megfigyelhető.

32 *Sibyllinarum Oraculorum libri VIII*. Basileae, 1555². Cum Annotationibus XYSTI Betuleij in Graeca Sibyllina Oracula, et Seb. Castalionis in translationem suam, Liber Sextus, 207–8.

„Aeterni magnum natum cano pectore ab imo,
Cui solum genitor tribuit supremum habendum,
Nondum progenito siquidem de corpore duplex
Exstitit. Est autem perlutus fluctibus amnis
Jordanis, glauco cuius pede volvitur unda.
Flos autem purus florebit, cuncta serenans,
Ostendetque hominum generi callesque, viasque
Caelestes: omnes sapienti voce docebit.
Justitiam tradet, populum alliciendo vel hostem,
Caelestis jactando genus laudabile patris.
Pacabit fluctus, a morbis eruet aegros:
Vitam defunctis reddet, pelletque dolores.
Et panis de fonte hominum satias erit uno,
Cum domus effundet stirpem Davidica, cuius
In manibus totus mundus, tellus, mare, coelum.
Tempus erit, cum spe tellus gaudebit alumni.
At solam Sodomae tellus mala dira manent te.
Namque Dei, male sana, tui te notio fugit,
Sensibus humanis ludentis: nempe coronam
De spinis illi posuisti, injuria major
Quo foret: et potum fudisti fellis amari.
Ergo tibi strages ingentes spiritus edet.
O lignum felix, in quo Deus ipse pendit.
Nec te terra capit, sed caeli tecta videbis,
Cum renovata Dei facies ignita micabit.”

A szóban forgó kiadásban szereplő szöveg három sorral rövidebb annál, amit ma ismerünk. Betuleius egyedül a VI. könyvhöz nem fűz semmiféle kommentárt.

33 Az 1492-es toszkánai kiadás szövegét idézi: *L. Portier: Le Pelican. Histoire d'un symbole*. Latour–Maubourg 1984, 68.
34 Luca della Robbia, a Sta. Maria dell'Impruneta (Firenze mellett) tabernákuluma, 1465 k. A középkori ábrázolásokra I. G. Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2. Gütersloh 1968, 148–9.

35 *C. Ripa: Iconologia ovvero Descrittione di diverse Imagini*, Roma, 1603, 224.: „... Pietà, e Carità, la quale assai bene per lo significato del Pellicano...” A pelikánról a legtanulságosabb 16. századi összefoglalás: *Le Imprese Illustri del Signor Ieronimo Ruscelli*, Venetia, 1584, 299–303. Végkövetkezésképp Ruscelli leszögezi: „Questo medesimo ucello”. ... è molto convenevole a tutta la Chiesa universale, ed in particolare a tutti coloro, che han governo dell'anime de' fedeli.”

36 *A. Chastel: Két fügefafaág*. In: *Fabulák, formák, figurák*. Budapest 1984, 248–9. A füge különösen gyakran jelenik meg Jeromos-ábrázolásokon Velencében: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII. 1051.

37 Máté 24, 32; Márk 13, 28; Lukács 21, 29–30; és folyt.
38 Krisztus feltámadása, Berlin; Pietà, Velence; Feltámadott áldó Krisztus, Ottava; Tövískoronás Krisztus, Stockholm; Pala di San Zaccaria, Velence.

39 Averoldi poliptichon, Brescia, Chiesa dei S. Nazzaro e Celso, Wethey I. Cat. 92.; Oltárkép, Ancona, Wethey I. Cat. 66.

40 1. Kor. 10, 4; Nagyjából Tiziano képével egy időben készült a Scuola di San Rocco-ban Tintoretto Vízfasztása, amelyen utalás történik a megeredő víz és Kr. vére azonosságára: *R. Pallucchini–P. Rossi: Tintoretto*. Milano 1982, Cat. 333.; János 1. 17: „Mert a törvény Mózes által adatott, a kegyelem pedig és az igazság Jézus Krisztus által lett.”

41 Deut. 18, 17–8.

42 Az Exod. 17, 11 alapján, többek közt a VIII. szibillinában is (251–5. sorok); Júdás apostol levele, 9.

43 16. századi benedictio és deprecatio, idézi: *A. Niero: Pietà liturgica e pietà popolare nel Vesperbild di Tiziano*. Interpretazioni Veneziane. In: *Studi di storia dell'arte in onore di M. Muraro*. Venezia 1984, 323.

44 *A. Niero* i. m. 328, 26. jegyzet.

45 *H. Schwarz–V. Plagemann: „Eule” címszó*, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VI. Stuttgart 1973, 267–322.; *H. Friedmann: A Bestiary for Saint Jerome*. Washington 1980, 141–2, 176–82, 274–80. Friedmann a bagolynak ötvenféle jelentését sorolja fel.

46 *A. Henkel–A. Schöne: Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, 890. PRUDENS MAGIS QUAM LOQUAX: „Noctua Cecropijs insignia praestat Athenis / Inter aves sanī Noctua consilij. / Armiferae merito obsequijs sacra Minervae est, / Garrula quo cornix cessat ante loco.”

47 *C. Ripa* i. m. 85. „Consiglio”.

48 Deveseri Gábor fordítása. „Foedaque fit volucris venturi nuntia luctus, / Ignavus bubo, dirum mortalibus omen.”

49 Lakatos István fordítása. „Postquam acies videt Iliacas atque agmina Turni, / Alitis in parvae subitum collecta figuram, / Quae quondam in bustis aut culminibus desertis / Nocte sedens serum canit inportura per umbras.”

50 IV. 460–3. „Hinc exaudiri voces et verba vocantis / Visa viri, nox cum terras obscura teneret, / Solaque culminibus ferali carmine bubo / Saepē queri et longas in fletum ducere voces.”

51 Idézi *H. Schwarz–V. Plagemann* i. m. 272.

52 *A. Vulgata*: „Similis factus sum pellicano solitudinis, / factus sum sicut nycticorax in domicilio, / vigilavi et factus sum sicut passer solitaribus in tecto.” Az irodalmi források alapján elkülöníthetőnek tűnik a három bagolyfajta (bubo, noctua, nycticorax) jelentésköre; vö. *H. Friedmann* i. m. 274. és a következő oldalak, ahol megállapítja, hogy a képzőművészetben – a különféle hagyományok keveredése folytán – csak nagyon ritkán tehető ilyen disztinkció, és „we must be prepared to find that two or more meanings may be implied in the same owl image.”

53 *Physiologus*. Budapest 1986, 15.

54 *L. Portier* i. m. 43.

55 1000 körül íródott *Physiologus*-szöveg, idézi *H. Schwarz–V. Plagemann* i. m. 275.

56 *C. Ripa* i. m. 222. „Ignoranza”. Az általam használt kiadásban Ripa még a „nottola” szót használja, ami denevért is jelenthet.

57 *C. Ripa* i. m. 211. „Hora seconda della notte”.

58 *Ch. de Tolnay: Michelangelo. Mű és világgép*. Budapest 1975, 265.

59 *H. Schwarz–V. Plagemann* i. m. 283–4., 12. kép.

60 *H. E. Wethey* III. 261.

61 *A. Niero* i. m. 327, 17. jegyzet.

62 *H. E. Wethey: The Paintings of Titian, Vol. II. The Portraits*. London 1972, Cat. 107. 145.

63 *R. Klein: The Theory of Figurative Expression in Italian Treatises on the Impresa*. In: *Form and Meaning*. Princeton 1979, 3.

64 *E. Panofsky: Tiziano: A Bölcsesség Allegóriája*, Utóirat, in: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest 1984, 150–70.

65 Erről a kérdésről I. F. Saxl: *Titian and Aretino*. In: *Lectures*, London, 1957., és *A. Chastel: Tiziano és a humanisták*. In: *Fabulák, formák, figurák*. Budapest 1984, 306–23.

66 *Angelo Grillo: Le Lagrime del Penitente esposte in Sonetti dal medesimo Salmo, V. in: Le Lagrime di S. Pietro, di Christo, di M. Vergine, di S. Maria Magdalena e quelle Del Penitente con un Capitolo al Crocifisso e il Lamento Di Maria Vergine, Versi di L. Tan-sillo, di T. Tasso, Erasmo da Valvasone ed A. Grillo, Milano, per G. Silvestri, 1838, 335.*

„Quasi solingo pellicano errando
Vo' per deserte e solitare piagge,
Fiera anch'io tra le fiere aspre e selvagge,
Dal mio Signore, e da me stesso in bando.
Ma non lascio ol dolor del miserando
Mio caso, ch'ha lagnarsi ogni ora tragge
L'anima mia ferita, e vo' le sagge
Mie scorte ognor piangendo a sospirando.
E quasi augel notturno infra ruine,
E latebrosi alberghi all'ombre amici,
Del Ciel, del Sol, del Di fuggo l'aspetto.
E come oseran più questi infelici
Occhi mirar le luci alme e divine,
S'offese io l'ho nel fonte lor diletto?”

A szonett eredeti szövegéért, amelyet csak *L. Portier* francia fordítá-sában (i. m. 43.) ismertem, *Szentesi Edit*nek tartozom köszönettel.

67 *C. Ripa* i. m. 387. „Penitentia”, és 89. „Contritione”.

68 Minerva baglyáról biztosan hallott, a halálmadáról biztosan hallott, a zsoldárt biztosan ismert: ez a három forrás tulajdonképpen magában foglalja a bagoly összes értelmezési lehetőségét.

69 Idézi *E. Gombrich: Icones Symbolicae*. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre, in: *Ikonológia és műértelmezés I.*, Az ikonológia elmélete, Szeged 1986, 100.: „Mindezek az itt bemutatott értelmezések és a többi, melyekre szerintünk a szerző gondolt, bizonyítják azt, hogy ez az Impresa minden szempontból igen gyönyörű és tetszetős.”

70 A legenda szerint Velencét 421. március 25-én, az Angyali Üdvözlés napján alapították, s legalább annyira a Boldogságos Szűz városa volt, mint Szt. Márk. Ennek megfelelően az oroszlanos trónusra ültetett Velence-allegóriák – a Palazzo Ducale is van egy 14. századi eredetű – a Justitiára való utaláson kívül a Bölcsesség Trónusa értelmezésre is aspiráltak: *R. Goffen* i. m. 144–5.

71 *Physiologus* i. k. 5–6.; vö. *Ripa* i. m. 503. „Vigilanza”: „Il Leone fu presso a gli Egittij indicio della vigilanza, perché, come racconta il Pierio non apre mai interamente bene gli occhi, se non quando si addormenta, e però lo figuravano alle porte de tempj, mostrando che in Chiesa si deve vegliare con l'animo nell'orationi, se bene il corpo par che dorma alle azioni del mondo.”

72 *E. Gombrich* i. m. 101.

73 *C. Ripa* i. m. 301. „Magnanimità”: „Il Leone... combat-tendo non guarda mai il nemico per non lo spaventare...”

74 *C. Ripa* i. m. Proemio: „... come, se, per notare la magna-nimità, prendesimo il Leone, nel quale essa in gran parte si scopre; il qual modo è meno lodevole, ma più usato per la maggior facilità della invention, et della dichiarazione.”

75 *C. Ripa* i. m. 485. „Terrorre”.

76 A Tiziano képen található képi idézetekről: E. Panofsky: Problems in Titian. New York 1969, 25–26.; a Szibilla feliratához: H. E. Wetthey III. 261. Fölmerülhet a kérdés, hogy amennyiben Tiziano Michelangelo szobrát másolta, akkor szibilla-alakjának statikussága nem az északi tradíció ismeretéből eredt, hanem abból, hogy a másolt szobor volt olyan. Sed contra dicendum, hogy egyrészt a Hellészpontika és a kereszt társítása Itálián kívüli forrásra utal, másrészt az e forrásból származó metszetek ismerete tette csak lehetővé Tiziano számára, hogy Michelangelo Krisztusát e kontextusban is idézhetőnek találja; úgy gondolom, ha csak az itáliai kép-hagyományt ismeri, ez nem jut eszébe.

77 Ecce Homo, Bécs, Wetthey I. Cat. 21.; Adógaras, London, Wetthey I. Cat. 148.; Töviskoronázás, München, Wetthey I. Cat. 27.

78 Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio. Venetia 1584. IV. könyv, 136–7.: „Il veder diverse inventioni fa spesso far di quelle cose che forse non si fariano a non vederle in fatti; perche tal volta si troverà una fascia di uno edificio senza alcuna apertura, o in un giardino, o in un cortile, o in un altro luogo, che ricercherà di esser ornato riccamente di quest opera rustica, dove il prudente Architetto potrà servirsi di questa inventione, ed in quiei luoghi potrian collocare statue, et altre relique di antichità.”; 133r: „... et se per nicchi haveranno da servire per locarvi dentro alcune statue...”

79 K. Dormer: Tomb and Testament: Architectural Significance in Titian's Pietà. The Art Quarterly XXXV./4. 1972. 399–419.

80 L. Puppi: Tiziano e l'Architettura. In: Tiziano e il Manierismo Europeo. Firenze 1978. 204–30.

81 H. Kindermann: Theatergeschichte Europas, Bd. II. Das Theater der Renaissance. Salzburg 1959, 125.

82 A. Chastel: Tiziano és a humanisták, i. k. 313. Tiziano „szobor-felfogásával” kapcsolatban feltétlenül megemlítendő: F. Saxl i. m.

83 S. Serlio i. k. V. könyv, Degli ornamenti della pittura, fuori e dentro degli edifici, 192. és a folyt.: „ornar co i penelli... di bronzo ancora in alcuni nicchi si potrà fingere delle figure di tutto rilievo, ed ancora qualche historietta finta pur di bronzo, perche così facendo manterrà l'opera soda, e degna di lode appresso di tutti quelli, che conoscono il vero dal falso.” Itt természetesen belső épületfestésről van szó, s Serlio a rákövetkező sorokban is igen dicsegetésként tartja, ha ezt chiaroscuróval oldják meg.

84 Idézi A. Chastel: Tiziano és a humanisták, i. k. 450., 9. jegyzet.

85 Az oltárról igen jó összefoglalás: R. Goffen i. m. 40–62. Bellini közreműködött a keret készítésénél: 190., 38. jegyzet.

86 Idézi E. Panofsky: A perspektiva mint „szimbolikus forma”, i. k. 199. 4. jegyzet.

87 A. Roeder: Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Ostfeiern, Osterspiele, München, 1974. 69.: „Marie Magdalene streckt beide Arme aus, führt sie wieder zusammen und bewegt sie seitwärts vor ihrem Körper hin und her, während sie klagend 'heu, heu, heu, redempcio israhel' singt: 'Hic extertis manibus colligendo dextram sinistre sinistram dextre, et dextram sinistre planetum simulando.' Die Rubrik gibt bereits die Interpretation der dargestellten Gebärde: sie dient dazu, Klage zu symbolisieren.” Franciscus Langius: Dissertatio de actione scenica, Monachii 1727. A. Rudin kiadása, München 1975. 49.: „Notandum et aliud in affectu tristitiae. Frequens in isto sit manuum complicatio, insertis inter se digitis, et vel sursum elevari, vel infra lumbos solent demitti. In utroque situ id servandum, ut ad alterutrum latus, sive dextrum, sive sinistram, prout libebit, dirigantur junctae manus, non autem medio corpore teaneantur.” 38.: hibás és elkerülendő „manus supra humeros aut caput levare; quamquam id permittendum immodice afflicto, velagitato furis ad desperationem”. K. Michel: Die Sprache des Körpers in 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910. A főtebb leírt mozdulatok az alábbi magyarázatokkal állnak: 75b: „... kann's nicht ertragen!”; 76f: „... furchtbares Unrecht!”; 330: „Steh mir bei!” A mozdulat Rogier van der Weydentől Mantegnán keresztül Sebastiano del Piombóig mindenkinél megtalálható, olykor egy másikkal felcserélhetően, amelyet Langius (38.) így ír le: „Exclamamus, brachiis sursum decenter extensis, utraque manu nonnihil

explicata, et ad invicem conversa, nec non parum inversa, qua rei magnitudo notetur.”

88 Keresztrefeszítés szentekkel, Ancona, Chiesa di San Domenico, Wetthey I. Cat. 31.

89 Pontosabban arról van szó, hogy a motívumok külön-külön ugyan előfordulnak (a szaladó Magdolna pl. Niccolò d'Arca bolognai Siratásán, de ott Krisztus felé fut és a reliefsikkal párhuzamosan; hasonlóan gesztikuláló és a képből kiforduló Magdolna található pl. Dosso Dossi londoni Siratásán, ott viszont mozgásának dinamikáját az korlátozza, hogy a holttest mögött áll), ilyen összekapcsolásukra azonban más példát nem ismerek.

90 Tudomásom szerint F. Saxl i. m. vetette fel elsőként, hogy Magdolna alakja egy Tiziano idejében Rómában levő 2. századi Adonisz-szarkofágról származna. Ezt az elképzelést Panofskytól Rosandig sokan átvették, noha az antik faragványt a cinquecentóban senki sem másolta (a quattrocentóban is alig néhányan, a jelentős művészek közül csak Gentile da Fabriano és Pisanello), Tizianónak pedig nem volt szokása ismeretlen dolgokat felkutatni: Ph. Pray Bober–R. Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. Oxford–New York 1986, Cat. 21. 64–5. Tiziano antik-stúdiumairól pedig ismét: A. Chastel i. m.

Ridolfi leírása (l. 2. jegyzet) túl sommás ahhoz, hogy tényleges ekphrasisként lehessen tekinteni, és még ilyen minőségében sem a képet, hanem egy hagyományos négyalakos Pietà-típust ír le.

91 R. Wittkower: Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance. London 1978, VI. Desiderio da Settignano's 'st Jerome in the Desert', 137–48.

92 Francesco Colonna: Hypnerotomachia Poliphili, Edizione critica, Vol. I., Testo. Padova 1964, 54–55. „Et sencia mora converse le spalle, nella obscuritate intrando, alla presta fuga me commisi, referendo sollicitamente per fugire gli gia incitati pedi, cum summa pernicitate inscio nelle interiore parte dil tenebrosico loco acupedio penetrando, per diverse et oblique revolutione et ambage di meati perfigendo.”

93 P. Ovidii Nasonis Poete ingeniosissimi Metamorphoseos libri XV. Venetii 1515. Lib. X. 112. Ovidius: „Dum nova Naiadum turba comitata vagatur. / Occidit, in talum serpentis dente recepta / Quam satis ad superas postque Rhodopei auras / Delevit vates ne non tentaret et umbras.” A kommentáló: „Nam Eurydice cum infausto omine sibi copularat: dum per prata simul cum aliis nymphis vagaretur, a serpente percussa interiit. tantoque dolore moriens affecit maritum ut non satis esse duxerit lugere. sed ad iferas quoque ad eam repetendam descendere nihil dubitavit.”

94 E. Gombrich: Ritualized Gesture and Expression in Art. Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B. No. 772. vol. 251. (1966), 393–401. Hasonló dologról győzőtt meg Norbert Elias A civilizáció folyamata (Budapest 1987.) c. könyve és a Kisbali Lászlóval folytatott beszélgetések, amelyekért itt szeretnék köszönetet mondani neki.

95 D. Rosand: Raphael, Marcantonio, and the Icon of Pathos. Source, Notes in the History of Art. Vol. III./2. (1984.) 34–52.

96 L. H. E. Wetthey I. Cat. 133. 153.

97 P. Meilman: Titian studies Raphael. Source, uo. 53–9.

98 D. Rosand: Raphael, Marcantonio... uo. 48.

99 C. Ridolfi i. m. 183. 1570 körül Cornelio Corte flamand metsző felkereste Tizianót, aki „gli fece trasportare nelle stampe... la Maddalena pentita nell'eremo; il San Girolamo nel Deserto...”

100 Statisztikai vizsgálat H. Friedmann i. m. függeléke alapján (315–48.), amely a Jeromos-ábrázolások retrospektív katalógusa.

101 A Könyörületesség Madonnája, Firenze, Pitti, Wetthey I. Cat. 74. (1573); Madonna a gyermekkel Szt. Tiziano, Szt. András és Tiziano között, Pieve di Cadore, Chiesa Archidiaconale, Wetthey I. Cat. 57. (1560 k.).

102 L. Puppi i. m. 227.

103 A. Chastel: Titien et le Neobysantinisme venitien, Tiziano e il Manierismo Europeo, Firenze, 1978. 103.; A mozaikok kérdéséről l. még: R. Goffen i. m. 48–52.

Szeretnék köszönetet mondani Borossay Katalinnak és Lőrinszky Ildikónak az orákulum és a szonett fordításához nyújtott segítségükért.

TITIAN'S PIETÀ

Ridolfi's account supports the assumption that the cause for the wrangle with the monks was the enlargement of the picture, probably an idea of Titian. That explains the peculiar iconography of the painting, an indication of the artist's attempts at inventiveness. Apart from the parts originating on stylistical grounds undoubtedly from Titian's own hand, his conception is apparent in those ones as well that must have already been included in the first version after the enlargement of the painting, the Sibyl and the architecture.

Representing the sibyls with attributes was almost completely unknown in Italy. (There are only a few instances when the Delphica is depicted with a cornucopia, and Tiburtina with a small cross.) They were also rarely portrayed standing. These two peculiarities differentiating Titian's representation from the rest in Italy originate from a French pictorial tradition spread by printed Livres d'heures. So Titian, who must have known this very different tradition, could use Michelangelo's Christ Resurrected as a Sibyl, Beyond the Alps,

the usual inscription for the Hellespontica was: *Felix ille deus ligno qui pendet ab alto*. This saying comes from the 6th sibylline prophecy, which, however, was not known in full before 1546. In this short prophecy the crucifixion is mentioned together with the crowning of thorns. Neither in Italy nor in any other country was the Sibyl of Hellespontus depicted alone. Here, however, her appearance is justified by the fact that the picture was designed for a Crucifixion-altar. Anyone choosing the Hellespontica must have been highly conscious and inventive. That's why he can be assumed to have known the sibylline prophecy translated into Latin, and by the words of the Greek inscription („God has resurrected !”) he made a deliberate reference to Michelangelo's statue.

A similar pun can be found in connection with Moses. Both the Greek inscription „The Sacred Place of the Muses” and the Latin „Moses” include the word *MOYSES*. In the Renaissance, both meanings of the word were derived from the same root. It is a sort of humanistic wit that was not alien to Titian, as the *Allegoria della Prudenzia* attests.

In virtue of the fig leaves above him, Moses also alludes to the resurrection. But while the Sibyl only puts forth her prophecy of the torment and humiliation of the Saviour, Moses also personifies His benefaction as His archetype and as law-giver. Both appear against the background of ominous nature.

The sparrow owl sitting on the tables of the Testimony symbolizes various things. As *noctua Minervae*, it alludes to the wisdom of the Prophet and God on the one hand, and on the other, it is also the symbol of ancient Athens. As *Nycticorax in domicilio* and *passer solitarius*, it may thus refer to the renunciation of Christ, that is, to the Saviour and to the ignorance of the Jews at the same time. Finally, as *mortalibus omen*, it signifies death.

The pedestalled lions are also multiple symbols. „A priori” they refer to the Eucharist. However, they

also carry an „a posteriori” meaning: the agony of imminent death. In addition, they surely allude to the *Sedes sapientiae* and the city of Venice.

The contemporary spectator must have taken delight in these „divergent” Imprese-like symbols. The pelican's meaning derived from the *Physiologus* and that of the owl may assume a personal character. These very motifs serve to express the feeling of „contrizione” in Angelo Grillo's sonnet by the transformation of the psalm. They must function in a similar way in this picture, because Hieronymus is the self-portrait of the artist.

Around Venice the representations of St Jerome in Penitence, as well as those of St Francis of Assisi, were a sort of *Andachtsbilder*. He is seen as a mediator, who shows the mortals the road to God through his peculiar life. In Titian's picture he guides the spectator to the sacred event.

The event itself pushes into our space. The figures are standing in front of a wall, apparently the real wall of the building. They present themselves as real figures standing in front of the picture plane. Mary Magdalen seems even to step out of her own fictitious space. It is probably not accidental that her movement and gesture are unlike the traditional representations of the Lamentation. Nevertheless, similar motifs appear in secular representation of fright. They are evocative in nature, as Rosand has demonstrated for similar motifs in Marcantonio Raimondi's engravings. Thus in Titian's picture Mary Magdalen is the protagonist just as the fleeing monk is in another picture of him, the *Martyrdom of St Peter Martyr*. She inspires awe in the spectator, she invites him to participate in the event, while Jerome shows him the way to the mystery.

This mystery becomes visible in the mosaic where the symbol of Redemption flares up in transcendental light as seen through the opening of the door-like architecture flanked with lions.

ADALÉKOK DONATO FELICE DE ALLIO (1677—1761) CSÁSZÁRI ÉS KIRÁLYI ÉPÍTÉSZ MAGYARORSZÁGI MŰKÖDÉSÉHEZ

A magyarországi barokk építészet történetének összefoglalásában Voit Pál az ifjabb Fischer von Erlach és Anton Erhard Martinelli mellett a második bécsi építésztriász tagjaként említi Donato Felice de Alliót. Működését több mint két évtizeddel ezelőtt foglalta össze Mojzer Miklós az országban dolgozó német művészekről szóló tanulmányában. Ebben a rendelkezésére álló adatokból azt kellett megállapítania, hogy a zalaegerszegi megyeháza 1730—1732-ben történt építésétől és a pozsonyi kapucinus templom építésében 1735—1737-ben való részvételétől eltekintve kamarai építészként főleg katonai jellegű építkezések fűzhetők nevéhez. Munkaterülete főként az Al-Duna vidéke volt, ahol Belgrád várának kiépítésén dolgozott, valamint Bród és Észék váraiban épített katonai szertárt 1726 és 1728 között. Ugyan ebben az időben épült tervei szerint a budai katonai szertár is, amelynek ma már csak kőből faragott kapuzata látható a vár egyik falszorosában.^[1]

A körmendi Batthyány-levéltár rohonci vonatkozású anyagában fennmaradt egy olyan tervlista, amelynek alapján Donato Felice de Allio magyarországi működése tovább bővíthető. A tervlista annak a hagyatéki leltárnak része, amelyet 1733. április 17-én vett fel Körmenden a helybeli tisztartó és az uradalmi főszámvevő a váratlanul elhunyt Andreas Miller építési írnok lakásán.

A tizenhét tételes lajstromban 27 darab tervrajzot soroltak fel. Köztük a 3. és a 4. tételben összeírt négy rajzot „meister Allio”-tól származónak tüntették fel. A tervlista első tételében a körmendi uradalom térképe szerepel, a másodikban ennek kisebb léptékű mása. A harmadikban a kastély három alaprajzát, a negyedikben egyik homlokzati rajzát írták össze a leltározók. Az ötödik tételben szereplő rajz volt az a hazai szakirodalomban „vezérterv”-nek nevezett távlati kép, amely perspektívában ábrázolta a teljes kastélyegyüttest a parkkal együtt. A hatodikban az egerszegi megyeháza tetőszerkezetének terve szerepel, a hetedikben pedig a körmendi kastély újabb homlokzati rajza Miller másolatában. A nyolcadik tételben öt rajzot soroltak fel, ezek ismét a körmendi kastély alaprajzai és metszetei voltak, a kilencedikben pedig ezekről készített két másolat felsorolása következik. A tizedik tételben a a kastély pincéi alaprajzának és metszetének két rajzát, a következő kettőben tetőszerkezeti terveit sorolták fel. A tizenharmadikban említett rajz a főlépcsőház terve. A tizennegyedik a Körmendhez közeli Nádasd templomtervének másolata, amelyet a rohonci kastély nagytermének terve követ, ezt pedig a körmendi szeszfőzőház fölé tervezett lakásé, s végül az utolsó, a tizenhetedik a körmendi Sala Terrena metszetrajza. A 27 rajz felsorolását a Miller lakásán talált, általa készített iratok, az 1730 és 1733 közötti építési naplók, jelentések, szerződések, számlák, kimutatók rövid áttekintése követi. A leltárban leírt tervek és iratok a Batthyány-levéltár anyagában ma nem találhatók.^[2]

Az Allio név a körmendi kastéllyal kapcsolatosan korábban is ismert volt, a Batthyány-levéltár tervrajzai között ugyanis fennmaradt egy 1730 körüli részletterv Franz Allio aláírásával. Erről Voit Pál így írt: „Franz Allio, az olasz származású nagy bécsi építész, Donato Felice

Allio fia vagy fivére, mindketten az idősebb Fischer von Erlachhal álltak kapcsolatban. Így a terv a nagyszerű körmendi lépcsőház mesterkérdését is érinti.”^[3]

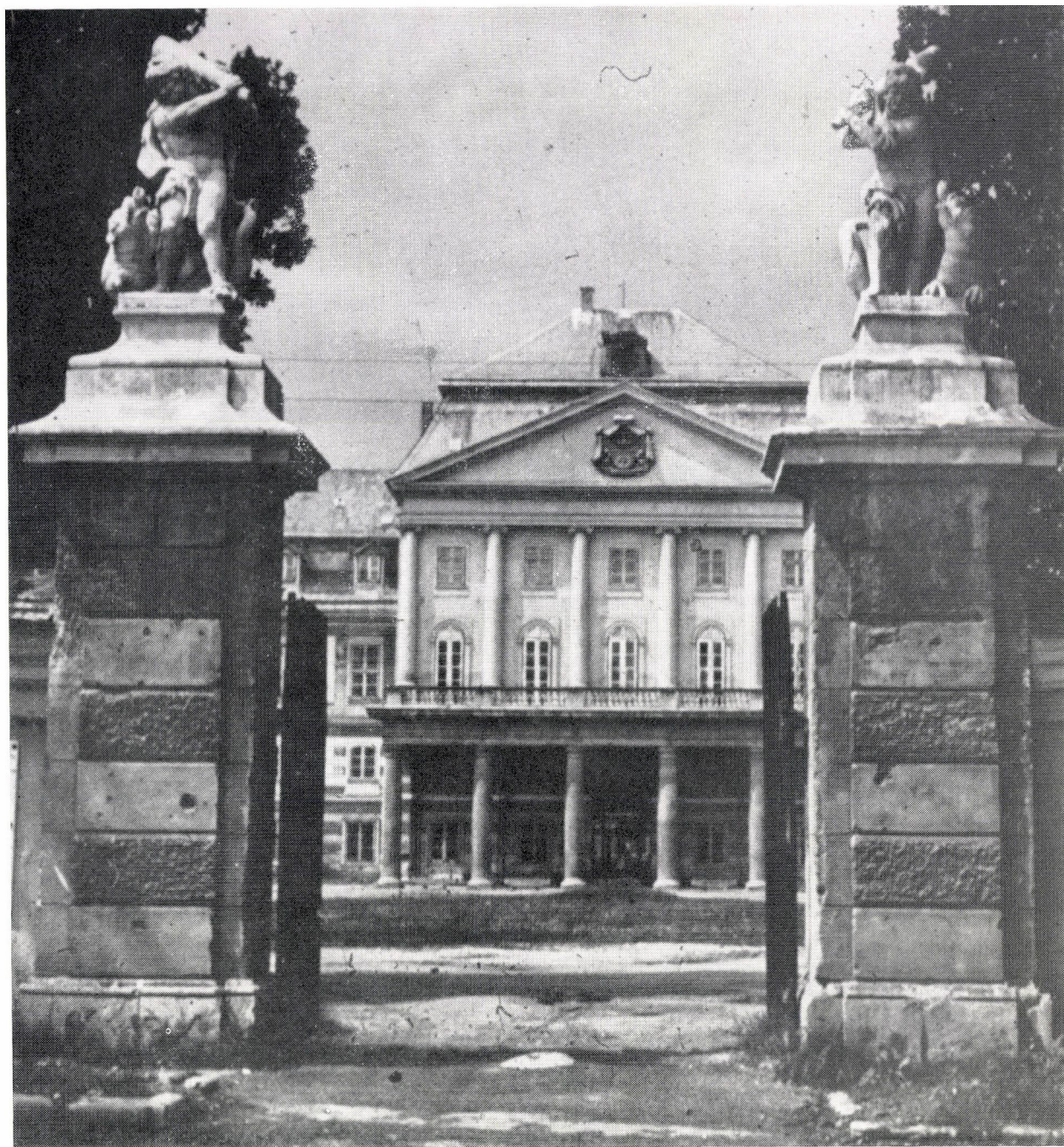
A körmendi tervrajzon magát Franz Allióként aláíró építész személye ezek szerint a hazai kutatás előtt nem volt tisztázott, az osztrák kutatás előtt azonban kevésbé ismeretlen. A körmendi kastély részlettervét keresztnevének németes formájával aláíró Allio, teljes nevén Francesco Sebastiano 1701-ben született Bécsben, Donato Felice de Allio legidősebb fiaként. Építési pályafutását apja tanítványaként kezdte. Mesterlevéllel 1728-tól rendelkezett. 1730-tól az apja által vállalt építkezések vezető kőművesmestere, a császári építettetésű Klosterneuburg kolostortól a zalaegerszegi megyeházig. Ezt a kivitelezést irányító munkát öt éven át végezte, 1735 végén vagy 1736 elején ugyanis meghalt.^[4]

A Batthyány-levéltár építési iratainak adatai szerint a körmendi kastély barokk átépítését 1730-ban kezdték. Az Andreas Miller hagyatékában talált — és 1733 tavaszán összeírt — terveknek az építkezés megindítása érdekében ekkor már rendelkezésre kellett állniuk, legkésőbb 1729-re el kellett készülniük. A mestervizsgát egy évvel korábban letevő, ifjú és kezdő Franz Allio a nagyszabású és reprezentatív megjelenésű körmendi kastélyegyüttes terveinek készítője semmiképpen sem lehetett. Körmendi szerepe nem lehetett több, mint apja építkezéseinek másutt is, az azok megvalósításának vezető kőművesmestere, aki egy-egy részlet megoldásának érdekében kisebb tervek is készit. Ez a neve alatt megmaradt körmendi részletterv nem képvisel kiemelkedő építészeti szintet, a kastély ma is látható és az 1730-as évekből származó részleteinek minőségét nem éri el.

A körmendi tervlista harmadik és negyedik tételében jelzett „meister Allio” ezek szerint az osztrák barokk építésszt akkor már elismert művészeivel, a tervek közt szereplő egerszegi megyeháza tervezőjével, Donato Felice de Allio személyével azonosítható.

Az idősebb, 1677-ben Milánóban született Allio pályáját az 1690-es években kezdte az osztrák fővárosban, ahol Johann Bernhardt Fischer von Erlachnál tanult és 1698-ban a vállalkozó Simone Andrea Carone pallérjaként tűnt fel a Franz Jänggl, majd a Hildebrandt tervezte piarista templom és kollegium építkezésén. Hildebrandt pallérjaként dolgozott 1700-ban a bécsi szaléziánusok kolostorán. Bécsi építőmesterként 1704-ben említik először, mesterlevéllel azonban korábban kellett rendelkeznie, enélkül ugyanis pallér sem lehetett volna. 1711-ben, amikor a mai Lenausgasse 3. szám alatti bécsi lakóházát építette, már a Haditanács kőművesmestere volt. Az utóbbi szolgálatában dolgozott 1715-ben szülővárosában, Milánóban és ebben a minőségében fordult meg az 1720-as években Budán és a délvidéki várakban, valamint Komárom várában és Lipótváron, segédmérnöki rangban.

Közben, 1717—1719-ben az özvegy császárné megbízásából Bécsben a saját maga tervezte szaléziánus apácakolostort és annak templomát építette, 1723 után pedig a klosterneuburgi kolostor templomán dolgozott. 1730-tól — vagyis az egerszegi megyeháza, a rohonci és a körmendi kastély építésével egyidejűleg — kezdte meg



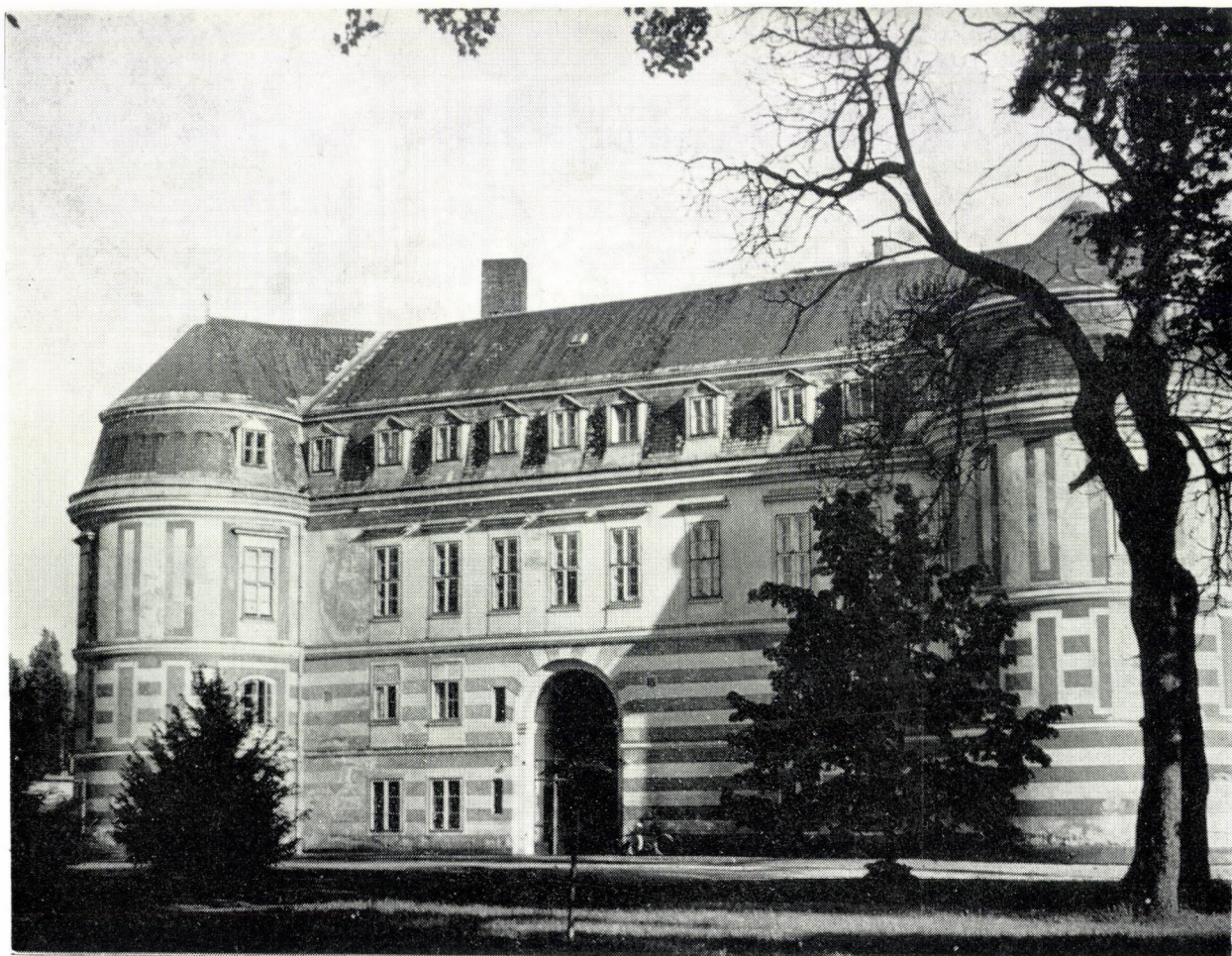
1. A kőrmendi kastély főkapuja, háttérben a kastély klasszicista rizalitja

először saját, később az ifjabb Fischer von Erlachhal készített tervei és császári megbízás alapján Klosterneuburg nagyszabású átépítését. Ekkor már császári hadmérnök, egyben bécsi polgári kőművesmester, tervező építész és vállalkozó építőmester. Így építette az alsó-ausztriai Wilhelmsdorf templomát és Poysdorf kápolnáját, így került Pozsonyba, ahol a kapucinusok templomán 1735-ben először csak felülvizsgáló, később 1737-ig az ott folyó munkák építészé. Hetvenévesen vonult nyugdíjba 1747-ben, Magyarország és Csehország császári és királyi hadmérnök kapitányaként, valamint Bécs erődtítményeinek direktoraként. 1761-ben, nyolcvannégy éves korában hunyt el Bécsben.[5]

A sok évtizedes munkásságáért birodalmi nemességgel jutalmazott Donato Felice de Alliót az osztrák kutatás

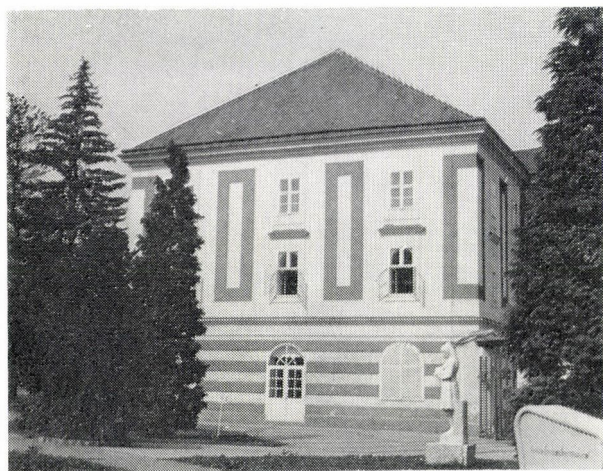
és nyomában hosszú ideig a hazai is főműve, az Escorial mintájára nagyszabású császári rezidenciává tervezett Klosterneuburg kolostora alapján a bécsi barokk egyik legnagyobb mestereként tisztelte. A mai osztrák kutatás nem sorolja a második bécsi triász tagjai közé. A 18. század első felében az ifjabb Fischer von Erlach és Anton Erhard Martinelli mellett az Alliónál idősebb Mathias Steinlt és a vele egykorú Anton Ospelt legalább olyan jelentős mesterként tartják számon.[6]

A század első felének ausztriai építészei annak az udvari főnemesi körnek építési igényeit elégítették ki, amelynek politikai és egyúttal szellemi vezető egyénisége Savoyai Jenő herceg, művészeti irányítója pedig Károly császár és király bizalmasa, az 1726-ban alapított művészeti akadémia és az udvari építkezéseket irányító



2. A kastély északi homlokzata, középrészén a klasszicista átépítésű második emelettel és az eklektikus manzardablakokkal

Hofbauamt igazgatója, Gundaker Ludwig von Althan gróf, Donato Felice de Allio legfőbb támogatója. Az udvari főépítész címét ugyanakkor az a Joseph Emanuel Fischer von Erlach viselte, akit a rohonci és a körmendi kastélyt Allióval átépíttető Batthyány Lajos nagyapja, Theodor von Strattmann kancellár tartott keresztvív alá. Strattmann kancellár bécsi palotáját — csakúgy,



3. Az egykori, színházzá átalakított lovarda déli homlokzata

mint vejéét, az ifjabb Batthyány Ádámét — az idősebb Fischer von Erlachhal építtette. A fénykori osztrák barokk művészetéhez és annak vezető építészeihez Batthyány Lajos grófot tehát apján és nagyapján keresztül többszörös kapcsolat fűzte. Korán özvegységre jutott anyját, Strattmann Eleonórárt közismerten szoros barátság kötötte Savoyai Jenő herceghez. Így érthető az a 18. század végén Korabinszky által feljegyzett hagyomány, amely szerint Savoyai Jenő — aki a Haditanács elnökeként Donato Felice de Allio hivatali főnöke volt — tevékeny szerepet játszott a körmendi kastély építésében. Mindez további bizonyítéka annak, hogy az 1733-as körmendi tervlistán feltüntetett „meister Allio” nem a részlettervet aláíró fiú, hanem a Batthyány családdal kapcsolatban álló, a vezető bécsi építészkörhöz tartozó apa volt.

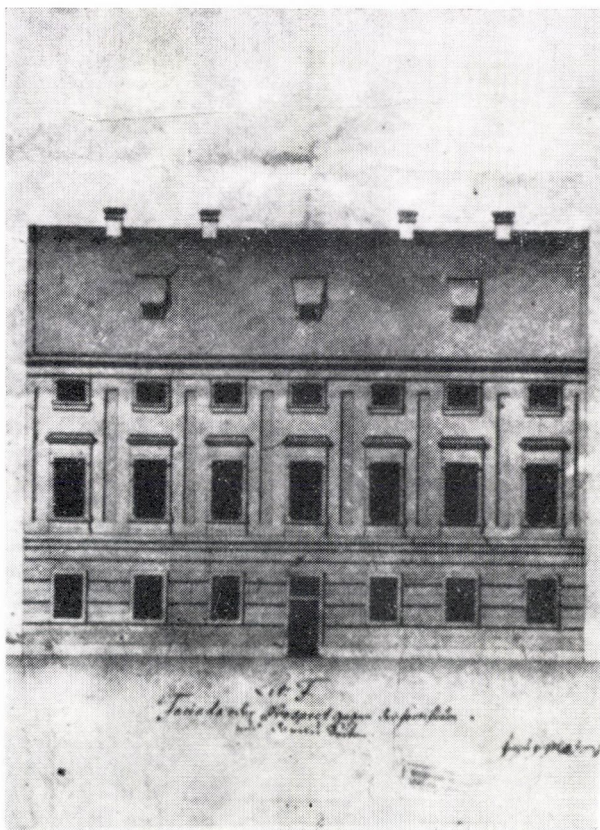
A középkori eredetű és a Rákóczi-szabadságharc idején tönkrement körmendi kastély átépítésének és bővítésének szervezésére 1730 körül önálló építési hivatalt szerveztek, az 1733-ban váratlanul elhunyt Andreas Miller építési írnokként, Bauschreiberként ennek volt helyi vezetője. A hagyatékát összeíró tervlista azt bizonyítja, hogy a Körmenden működött Bauamtnek a helybeli építkezéseken túlmenően köze volt a zalaegerszegi megyeháza építéséhez is. Az egerszegi tervrajzhoz az összeírók nem írták oda, hogy az Alliótól származik, ottani szerzőségét azonban egyéb adatok igazolják. A tervek közt szereplő másik Batthyány-kastély, a második világháború végén elpusztult rohonci tervét jelző bejegyzés mellett sem szerepel építésznév, mégis feltételezhető, hogy az is, sőt a felsorolt, ma eklektikus

külsejű nádasdi templom eredeti terve is Donato Felice de Allio műve volt.[8]

A bécsi mester magyarországi műveinek sora valószínűleg még egy további művel gyarapítható, és ez a budavári Batthyány-palota. A szakirodalom tervezőjeként Joseph Giessl építész ismeri, azoknak a Batthyány-levéltárból származó tervrajzoknak alapján, amelyeken Giessl aláírása és az 1744-es évszám látható.

Az épület jelenlegi homlokzata 1951 és 1953 között készült rekonstrukció, ez a hátsó, a Dunára néző homlokzat eredeti terve nyomán készült.[9] Az utóbbin levő barokk architektúra meglepő módon azonos a körmendi kastélyon, különösképpen annak két nagy melléképületén, a ma színházzá alakított egykori lovardán és a cipőgyárnak használt levéltár-könyvtár homlokzatán feltárt építészeti részletképpéssel. Itt is és ott is a vízszintesen sávozott földszint felett függőleges falsávok közötti, sötét és fröcskölt felületű mezőkben kiemelt tükrökön ülnek a sávkeretezésű ablakok, amelyek közül a szemöldökpárkányos emeletiek nagyobbak. Hasonló rokonságról tanúskodnak a budavári ház és a körmendi kastély kapualjai, az abból nyíló lépcsőházak architektúrájának részletei is. A rokonság nem lehet véletlen és nagyobb annál, mint amit a korra jellemző stílusjegyek alapján általánosítani lehet. A leírt architektúra egyébként az Allio által tervezett klosterneuburgi homlokzatokon is megtalálható.

A budai Batthyány-palota tervrajzait aláíró Joseph Giessl az 1736-ban elhunyt ifjabb Allio után lett a körmendi Bauamt vezetője. A Batthyány-levéltár építészeti vonatkozású irataiban 1736 és 1768 között szerepel Bauinspektor, ritkábban Ingenieur címmel. A nevét tartalmazó iratokat és tervrajzokat általában nem ő készítette, az azokon látható és eltérő írásmódok tanúsága szerint csak aláírójuk volt. Elképzelhető természetesen, hogy az uradalmi építési hivatal vezetőjeként maga is készített terveket, a négy évtizedes működéséről szóló adatok azonban inkább a Batthyány-uradalmak területén folyt építkezések irányítójának, szervezőjének ábrázolják. Bauinspektorként sokkal inkább lebonyolító, mások terveit megvalósító szakember volt, mintsem tervező, az iratok szerint sokkal inkább csatornákat, hidakat, töltéseket, utakat építő mérnök, mint építész. Az általa aláírt, az 1736–1768 közötti körmendi iratokban fellelhető építészeti tervek és költségvetések készítői rendszerint a Bauamt kőműves- és ácsmenterei voltak.[10] Mindezek alapján az 1745-től épülő és a körmendi kastély építészeti részletformálásával rokon budai palota terveinek készítője sokkal inkább lehetett az addigra felépített körmendi kastély építész, mint a mérnöki létesítményeket és gazdasági épületeket építő uradalmi Bauinspektor. A budai palota rajzaira valószínűleg az



4. A budavári Batthyány-palota keleti homlokzatának terve

építési hivatal vezetőjeként került az aláírása, és nem tervezőként.

A körmendi kastélyegyüttes kiépítése, a rohonci kastély barokk átfarmálása, a nádasdi templom és további uradalmi épületek mellett Allio működése köré vonható ezek szerint a budai Batthyány-palota is. A felsoroltak a budai katonai szertár, a zalaegerszegi megyeháza és a pozsonyi kapucinus templom épületeivel együtt Donato Felice de Alliót a magyarországi barokk építészet számottevő mesterei közé sorolják.

Koppány Tibor

JEGYZETEK

1 Voít Pál: A barokk Magyarországon. Budapest 1970, 40. — Mojer, Miklós: Werke deutsche Künstler in Ungarn. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 329. Baden-Baden/Stuttgart 1962, 11–12, 35. teljes bibliográfiával. — A lebontott budai szertára: Budapest műemlékei. I. Budapest 1955, 587, fényképe ugyanott 149.

2 Magyar Országos Levéltár. A herceg Batthyány család körmendi levéltára (a továbbiakban OL, Batthyány-lt.), P. 1313. Rohonci levéltár. 122. csomó, fasc. 26. főlíazatlan iratai között. Ebben és a Batthyány-lt. egyéb, rá vonatkozó irataiban az elhunyt Bauschreiber neve Mihler, Miller formában fordul elő.

3 Barokk tervek és vázlatok, 1650–1760. Magyar Nemzeti Galéria, kiállítási katalógus. Budapest 1980, 8, 28. — A rajz eredetije: OL. T. 4. A Batthyány-levéltár terv- és rajzanyaga, 153/a.

4 Az Allio családra A. Hajdecki: Die Dynasten-Familien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien. Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins Wien. Bd. 39. Wien 1906. és W. Pauker: Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. I. Donato Felice de Allio und seine Tätigkeit in Stifte Klosterneuburg. I–II. Wien–Leipzig. 1907. az eredeti tervrajzok fényképeivel, valamint P. Martin Riesenhuber: Die kirchliche Baukunst in Österreich. Linz 1924, 215–216 és 418.

5 Donato Felice de Allio életrajzi adataira és működésére az eddig felsoroltakon kívül Bruno Grimschitz: Johann Lucas von Hildebrandt. Wien–München 1959, 41, 209, kiegészítve Voít

Pálnak a „Tervek, mesterek és a mű” (Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 277.) című tanulmányának azzal a megjegyzésével, amely szerint a bécsi piarista templom első tervezője Franz Jänggl volt. — Thomas Zacharias: Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Wien–München 1960, 21–22. — Hajós, Géza: Beiträge zur Baugeschichte des Salesianerinnen-Klosters in Wien. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. XXI. 1968, 216–231. — Gerhart Egger–Renate Wagner-Rieger: Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Bd. VII. 3. Geschichte der Architektur in Wien. Wien 1973, 64–68. — Rupert Feuchtmüller: Kunst in Österreich. II. Wien–München–Basel 1973, 60, 66, 73, 79.

6 Allio munkásságának legújabb osztrák értékelésére G. Egger-R. Wagner-Rieger és R. Feuchtmüller i. m. mellett Günther Bucher: Barockarchitektur in Österreich. Köln 1983, 261–277.

7 Savoyai Jenő szerepére Günther Bucher i. m. 138–141, Körmendeddel való kapcsolatára Johann Mathias Korabinsky: Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Pressburg 1786, 327. — Gundaker Ludwig von Althan személyére W. Pauker i. m. I. 7. és Kapossy János: Magyar művészeti akadémia terve a XVIII. században. Levéltári Közlemények, 1940, 339–350. — A két Fischer von Erlach, Theodor Strattmann és Batthyány II. Ádám kapcsolatára Bruno Grimschitz: Wiener Barockpaläste. Wien 1947. 18–19. és Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien–München 1956, 43.

8 A zalaegerszegi megyeházára *Fára József*: Zala vármegyei évéltára. Zalaegerszeg 1937, 6–7., amely szerint az épület 1729–30-ban épült fel Donato Felice de Allio tervei alapján. Az épületen jelenleg látható műemléki tábla szövegén Allio Ferenc szerepel. — A rohonci kastély 1727 és 1741 közötti átépítését tartalmazó kimutató: OL, Batthyány-lt. P. 1322. Építési iratok. 122. cs. f. 72.

9 Budapest műemlékei. I. Budapest 1955, 318–319.

10 Nevét csupán a budai Batthyány-palotával kapcsolatban említik. *Schoen Arnold*: A budai építészeti mesterei Mária Terézia uralkodásától a Szépítési Bizottság megalakulásáig. 1740–1808, Művészettörténeti Értesítő VI. 1957, 300. Származása ismeretlen, valószínűleg ő is bécsi volt, ahol a 18. század elején Johann Lucas von Hildebrandt építészvezetőjeként működött egy Leopold Giessl

nevű kőművesmester, l. *Renate Wagner-Rieger*: Das wiener Bürgerhaus des Barock und Klassicismus. Wien 1959, 311. — Giessl aláírásai négy évtizeden keresztül szerepelnek a fél- vagy egészeves „Körmen-der Bauamts Extract”, „Summerischer Extract aus der Körmen-der Bau-Amts Rechnung” címetek viselő elszámolásokon, tételes és összesítő jelentéseken, de neve egyéb iratokon, költségvetéseken, sőt tervrajzokon is megtalálható. A róla szóló első, 1736. szeptember 9-i keltezéssel készített „Bau Ambths Liquidation”: OL, Batthyány-lt. P. 1313. Rohonci levéltár. 120. cs. 4. fasc. fóliázatlan anyagában. Utolsó ismert adata 1768-ból: uo. P. 1317. Batthyány Lajos nádor iratai, 32. cs. fóliázatlan. — Működésének ismertetése az azt tartalmazó levéltári anyaggal — amely nem szakítható ki a körmendi uradalmi építési hivatal történetéből — külön tanulmányt igényel.

FÜGGELÉK

1733. április 17. Körmend. — Az elhunyt építési írnok hátrahagyott ingóságainak leltára, 11 oldalas tabellás összeírás Georg Johann Ruprecht Buchhalter és Georg Hoanzl Hofrichter pecsétetes aláírásával, „Körmen-der Seeliger Bau Schreiber Mobilien Inventarium de A° 1733. Über die, des Seeliger Bau Schreibers befundene Verlossenschaft, ... abrisen und Schnittten...” címmel. OL, Batthyány cs. lt. P. 1313. Rohonci levéltár. 122. csomó, fasc. 26.

„No. 1. Mappa des Terrenum der Herrschaft Körmendt. Enthaltend Sub Nro 1 ^{mo}	Stück 1.
2. Ein gleich Kleinere Delineation No. 2 ^o	Stück 1
3. grund Riß Sub No. 1. 2. et 3 von meister allio des Schlosses	Stück 3
4. Sub No. 4. Ing. von meister Allio faczada von dem Schloß	Stück 1
5. abriß des völligen Prospect Inn und auß wendig de Schlosses sambt den gardten No. 5 ^{to}	Stück 1
6. abriß des Dach Stuhl von Egersegh	Stück 1

7. faczada von seel. Bau-schreiber des Schlosses No. 6	Stück 1
8. grundt und Profil Riß Sub. No. 7. 8. 9. 10. et 11.	Stück 5
9. Copien von deren grundt- und Profil Rißen Sub. No. 12 et 13.	Stück 2
10. grundt und Profil Riß von deren Köllern. No. 14 et 15.	Stück 2
11. Profil von dach Stuhl No. 16 et 17.	Stück 2
12. Item bey dem Zimmer Palier der gleichen	Stück 1
13. grundt Riß von der Haupt Stiege von dem Steinmetzer No. 18.	Stück 1
14. Maculár Copia von der Nadasder Kürchen No. 19.	Stück 1
15. Profil den erhöhung des Saals in dem Schloß Rechnitz Betreffend No. 20.	Stück 1
16. Profil über der Veränderte Wohnung der sem Brandtwein Haus No. 21.	Stück 1
17. grundt und Profil Riß von der Salaterena bey m Maurer Pallier	Stück 2"

ANGABEN ZUM SCHAFFEN DES KAISERLICHEN UND KÖNIGLICHEN ARCHITEKTEN DONATO FELICE DE ALLIO (1677—1761) IN UNGARN

Unter den ursprünglich aus dem Batthyány-Archiv in Körmend aus dem 18. Jahrhundert stammenden, nun im Budapester Landesarchiv aufbewahrten Urkunden kam eine 27 Entwürfe beinhaltende deutschsprachige Liste zum Vorschein, die zum Inventar der Wohnung des im Frühjahr 1733 verstorbenen Bauschreibers Andreas Miller in Körmend gehörte. Die Entwürfe, die in der Liste angegeben sind, waren die Pläne für den Umbau der Schlösser zu Körmend und Rohonc, sowie für den Bau des Rathauses zu Zalaegerszeg, der Kirche des Dorfes Nádasd, das zum Dominium von Körmend gehört, und für sonstige Bauten des Körmender Dominiums. Bei der Anführung der drei Grundrisse und des Fassadenentwurfs des Körmender Schlosses wurde angemerkt, dass diese »von meister Allio« stammten.

Die Zeichnungen sind leider verlorengegangen, oder sie befinden sich noch unentdeckt in den noch nicht erforschten Urkunden des Batthyány-Archivs. Nur eine kleine Detailzeichnung ist bekannt, diese stellt die »Sala terrena« des Hauptgebäudes des Körmender Schlosses dar und an ihr ist die Signatur Franz Allio zu lesen. Die ungarische Barockforschung hat aufgrund der Unterschrift auch bisher schon vermutet, dass mit der Schaffung des barocken Schlosseneubles von Körmend die Allios zu tun hatten.

Auf der Grundlage der aus 1733 stammenden Liste kann behauptet werden, dass der Meister des 1727 begonnenen Barockumbaus des Rohoncer und des 1730 begonnenen Umbaus des Körmender Schlosses der kaiserliche und königliche Architekt Donato Felice de Allio

war. Der Unterzeichner der Körmender Detailzeichnung, Franz oder Francesco Allio war sein Sohn, der von Wien über Klosterneuburg und Körmend bis Zalaegerszeg als Leiter der Bauarbeiten an den von seinem Vater entworfenen Gebäude bis zu seinem 1736 erfolgten Tod tätig war.

Von dem in der Liste der Entwürfe angegebenen Rathaus von Zalaegerszeg war auch bisher bekannt, dass sein Meister Allio der Ältere war. Das Feld seiner Betätigung im damaligen Ungarn, dazu gehörten das in der Burg von Buda erbaute Militärmagazin und die Kapuzinerkirche von Pressburg, kann nun, der Liste zufolge, um die Schlösser von Rohonc und Körmend, sowie um mehrere kleine Gebäude des Körmender Dominiums erweitert werden. Wegen seiner auffallenden Ähnlichkeit mit der Architektur des Schlosses zu Körmend ist wahrscheinlich auch der in den 1740er Jahren erbaute Palais Batthyány in Buda seinen Werken zuzurechnen. Von diesem sind mehrere Entwürfe erhalten geblieben, an einem dieser ist der Name Joseph Giessl zu lesen. Den Urkunden des Batthyány-Archivs zufolge war Giessl von 1733 bis 1768 der Leiter des Bauamtes des Körmender Dominiums mit Sitz in Körmend. Urkunden und Zeichnungen, die von ihm signiert erhalten geblieben sind, zeugen davon, dass er als Ingenieur für die Bautätigkeit in den Batthyány-Dominien verantwortlich und kein Bauarchitekt war. Das kann ein weiterer Beweis dafür sein, dass als Architekt des Palais in der Burg von Buda Donato Felice de Allio betrachtet werden muss.

NOVÁK DÁNIEL MŰVÉSZETI ÍRÁSAI

A magyar műkritika és művészeti irodalom kezdeteinek feldolgozása során elkerülhetetlen, hogy számot ne vessünk Novák Dániel munkásságával. Életműve a halála óta eltelt majdnem másfél évszázadnyi idő alatt csaknem a teljes elfeledettség homályába süllyedt — s ez esetben azt kell mondanunk, nem ok nélkül, nem egészen méltatlanul. A felejtés ugyanis szándékos volt, a kortársak és az utókor elmarasztaló ítéletének következménye. Mi sem kezdhjük másként Novák Dániel bemutatását, mint hogy már a legelején előre bocsátjuk, pályafutása dicstelen véget ért, 1849. május 29-én a Budát visszafoglaló honvédseregek haditörvényszékének ítélete alapján hazaárulásért kivégezték.

Szerepének, jelentőségének megítélésekor azonban ma már nem lehet ez az egyetlen szempont. A mai kutatásnak meg kell kísérelnie, hogy Novák politikai-erkölcsi bűnét ne vetítse vissza korábbi, jó szándékú és hasznos — mai kifejezéssel élve közművelődést szolgáló, ismeretterjesztő — munkásságára. Tárgyilagosan, elfogulatlanul kell tehát megvizsgálni tevékenységét, hogy reálisan értékelhessük eredményeit és meghatározhassuk méltó helyét a reformkori szellemi mozgalmakban. [1]

Novák Dániel életéről viszonylag keveset tudunk, adataink többsége is tőle magától, a cikkeiben elszórt megjegyzésekből származik. Feltehetően 1798-ban született Kecskeméten, alsó- és középfokú iskoláit is ott végezte. [2] Családjáról szinte semmi megbízható ismeretünk nincs, néhány adat utal csupán arra, hogy nemesek voltak, s némi joggal arra is következtethetünk, hogy rendezett anyagi körülmények között éltek. [3]

Tanulmányait Bécsben folytatta, a bécsi Képzőművészeti Akadémia anyakönyve szerint 1820. november 4-én iratkozott be, és 1824 végéig az építészeti szakosztály rendes hallgatója volt. [4] Mesteréről, a kor jeles klasszicista építészéről, Peter Nobileről több cikkében is megemlékezett: „... a népkert, melyet a Theseus templom s egy deli kávéház díszít, s ezek elrendezésénél s valósításánál, melyen összesen Nobile Péter a cs. kir. képzőművészeti akadémia igazgatójának műszüleményei lévén, naponkénti látogató voltam, ekkor töltvén Bécsben életem legszebb s legédesb napjait... mint nevédeké a cs. kir. képzőművészeti akadémiának, s Nobile Péternek, Austria első architektusának tanítványa...” (153) [5]

Tanulótársai közül Ludwig Förstert említette 1837-ben két cikkében — „ki velem egy időben akademikus s egyszersmind a bécsi cs. kir. képzőművészeti akadémiánál az architekturai osztályban korrektor volt” — abból az alkalomból, hogy Förster megindította folyóiratát, az *Allgemeine Bauzeitungot*. (161, 163)

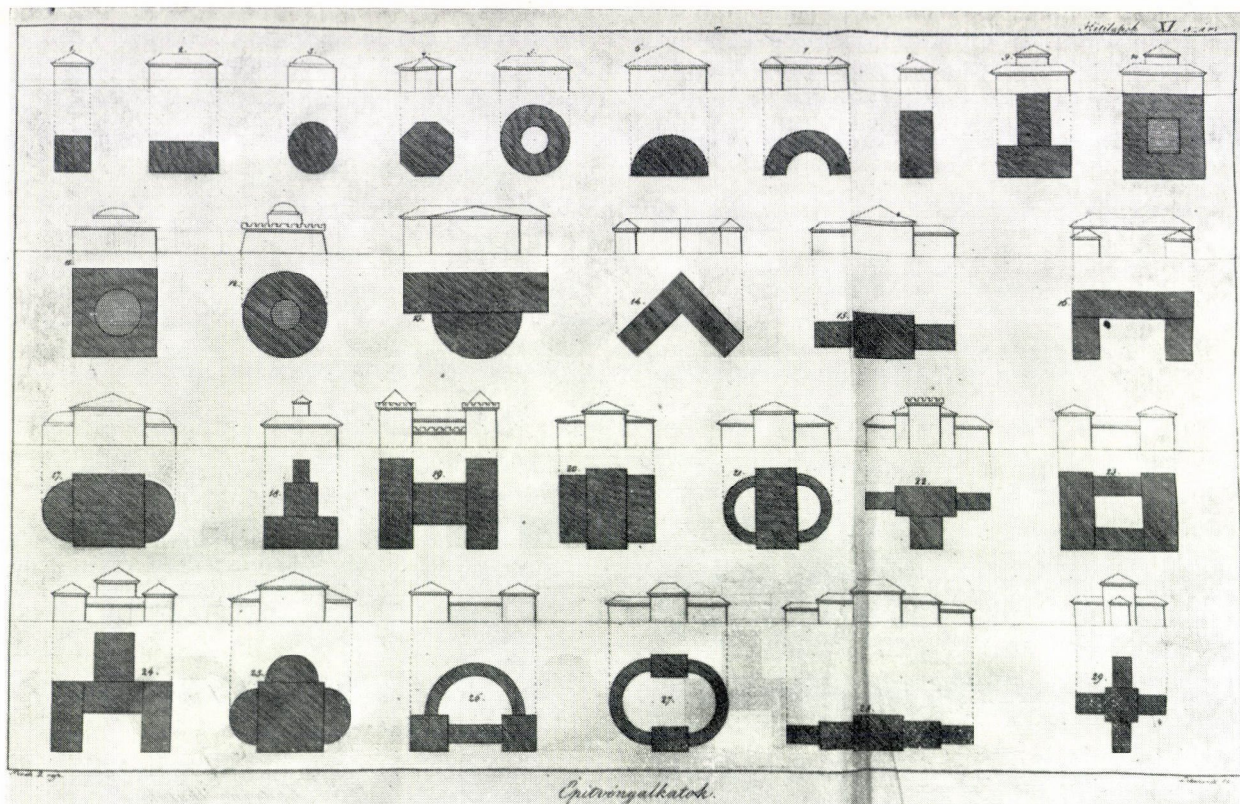
A képzőművészeti akadémián építészeti tanulmányai mellett festéssel, sőt elvéve még mintázással is foglalkozott. Amikor műkritikusként polémiába keveredett Barabás Miklóssal, büszkén emlegette gyakorlati jártasságát: „Most egyszer csatlakozott B. úr, ha talán azt vélte, hogy egy olyas férfival van dolga, ki a főstéssel nem foglalkodkodott soha, s hogy alapos műismeretek nélkül csupán könyv s mások után szól. Mint akademikusnak főleg mint figuralistának multhatlan szükséges volt a főstészek körében sokat rajzolni, mikép lelketlen

úgy élő példányok után is, s olykor mintázni a szobrásszokkal; s hogy ezentúl nagy parkok, kertek perspektívában felterjesztésénél az építvényekkel, a szobrokkal, a romokkal, tavakkal, szökő kutakkal, a külön aljón beosztandó alakokkal, amilyen kertek s parkok például Schönbrunn és Laxenburg, helyes tájfestvény kerüljön ki; szorgalmasan kelle közben dolgoznom a tájfestés iskola osztályában, s éppen itt tanultam a levegők karakterét ismerni, s dolgozatimhoz alkalmaztatni. Miniatur dolgozatim jelesbike egy Krisztusfő, Bécsben van D... báróné birtokában.” (242) Útibeszámolóí, tájleírásai során is többször utalt arra, hogy festett vagy legalábbis vázlatokat készített természet után. (165, 177, 180) Képzőművészeti alkotásainak felkutatására azonban eddig még nem került sor. [6]

Építészeti tanulmányait követően — nem tudni mi okból, mi célból — a bécsi politechnikum hallgatója lett. Cikkeiből, ha hézagosan is, de erre a korszakra vonatkozó adatokat is kapunk. A bécsi politechnikumot ismertető írásában például a tanárok közt megemlíti Scholzt, „ki alatt szerencsém volt a chemiát hallani”, (232) egy útibeszámoló során pedig Neuhaus tükörgyáranak ismertetése kapcsán elmondja: „Ezen dicsért Neuhaus épen azon hely, hova mint chemia hallgatóinak Bécsben a cs. Polytechnikumban, kelle kirándulnia, hogy a tüköröntésnél jelen legyünk, s megismerkedjünk a manipulatioval, rendelés küldtven oda ki az ausztriai kormány részéről 1824-ben...” (260) Maga a kirándulás egyébként — egy másik cikk tanúsága szerint — 1825-ben volt. (136) Elszórt utalásai — valamint későbbi tevékenységi területe, a földmérés, folyamszabályozás stb. — alapján azonban joggal feltételezhetjük, hogy a politechnikumon nemcsak kémiai tanulmányokat folytatott. Egy helyütt megemlíti, hogy 1823-ban Gerstner vasút-, 1828-ban pedig Bodmer mechanikai kísérletének volt szemtanúja Bécsben. [7] Másutt egy 1827-es „barometrumi magasság mérés”-re utal, melyet a Bécs környéki Schneebergen végeztek. (136)

Valami kevés — bár eléggé bizonytalan — nyoma annak is van, hogy még hazatérte előtt nagyobb nyugateurópai tanulmányutakat tett: a londoni Temze alatti alagutat úgy említi egy helyütt, mint amit még az 1827-i beszakadás előtt látott, (90) máshol pedig azt írja egy festményről, hogy „1820-ban látható volt Münchenben”. (197) [8]

A közel egy évtizedes bécsi tartózkodás kétségtelenül Novák életének legdöntőbb, meghatározó szakasza volt. A képzőművészeti akadémián építész oklevelet kapott, de rajzolásban, tájfestésben is kellő jártasságot szerzett, művészettörténeti tudását is itt alapozhatta meg, melyet Bécs múzeumainak tűzetes tanulmányozásával egészített ki. Nyilvánvaló, hogy szemléletének, ízlésének formálódásában tanulóévei voltak a legfontosabbak: mester, Peter Nobile még a klasszicista stílus és ízlésrendszer legtisztább formáját képviselte és közvetítette a 20-as években, ezt sajátította el, ezt fogadta el — mondhatni fenntartások nélkül — Novák, s ki is tartotta mellette élete végéig. Bécs élénk szellemi élete nagymértékben kitágította érdeklődési körét, megszerette a zenét, a színházat, jól ismerte a Winckelmanntól Goetheig



1. Építványalkatok. Lehnhardt Sámuel rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján. Illusztráció Novák Dániel: Építványalkatok c. cikkéhez, a Hétilapok 1838. évi II. számának mellékleteként

terjedő klasszikus német irodalmat,[9] de ugyanakkor — és ez a korszakban még eléggé ritka volt — szenvedélyesen érdeklődött a matematika, a fizika, a csillagászat kérdései iránt is, lelkesedett minden új találmányért, technikai vívmányért, mérnöki teljesítményért. Ez irányú érdeklődése nyilván összefüggött politechnikumi tanulmányaival.

Egy-egy elejtett megjegyzéséből azt is tudjuk, hogy Bécsben kezdte meg önálló alkotó tevékenységét. Még Nobile hallgatójaként, tehát legkésőbb 1824-ben tervet készített a Népkerthben felépítendő kávéházhoz: „Ezen díszes épület számára akkoriban én is készítettem egy tervet, mint nevéndéke a cs. kir. képzőművészeti akadémiának, s Nobile Péternek, Austria első architektusának tanítványa, felszólítva ő általa.” (153) Egy metszet feliratának tanúsága szerint 1824-ben készített tervet a bécsi törvényszék épületéhez, a terv azonban nem valósult meg. „Ha ezen épület felkészítését Bécsben, félbe nem szakasztván bizonyos okok, ... úgy lehetne azt tekinteni, mint példányképet az összes ily nemű építványek között” — írta róla később. (187)[10]

Még nagyobb feladatra vállalkozott a következő években, egy 3000 személyes színház terveivel pályázott. Egy későbbi cikkben az épület funkciójából eredő feladatok ismertetése után így emlékezik meg saját munkájáról: „E program szerint készült el azon nagyszerű javallatterv, melyet én 1826-ban dolgoztam Bécsben egy cs. kir. akadémiai feladás következtében, közel száz darab rajzot foglalván magukban e feladás teljes megfejtésére egymás után készített tervezetek, s közel egy egész esztendő kíváncsatván, míg a terveknek egyike a megkívántató s legtisztábbban végzett rajzokkal felmutatható vala.” (208)[11] A pályázat további sorsáról semmit sem tudunk. Egy másik, lánchidakról írt cikkében megemlékezik arról, hogy 1828-ban ő maga is készített egy lánchid-tervet Bécsben. (170)

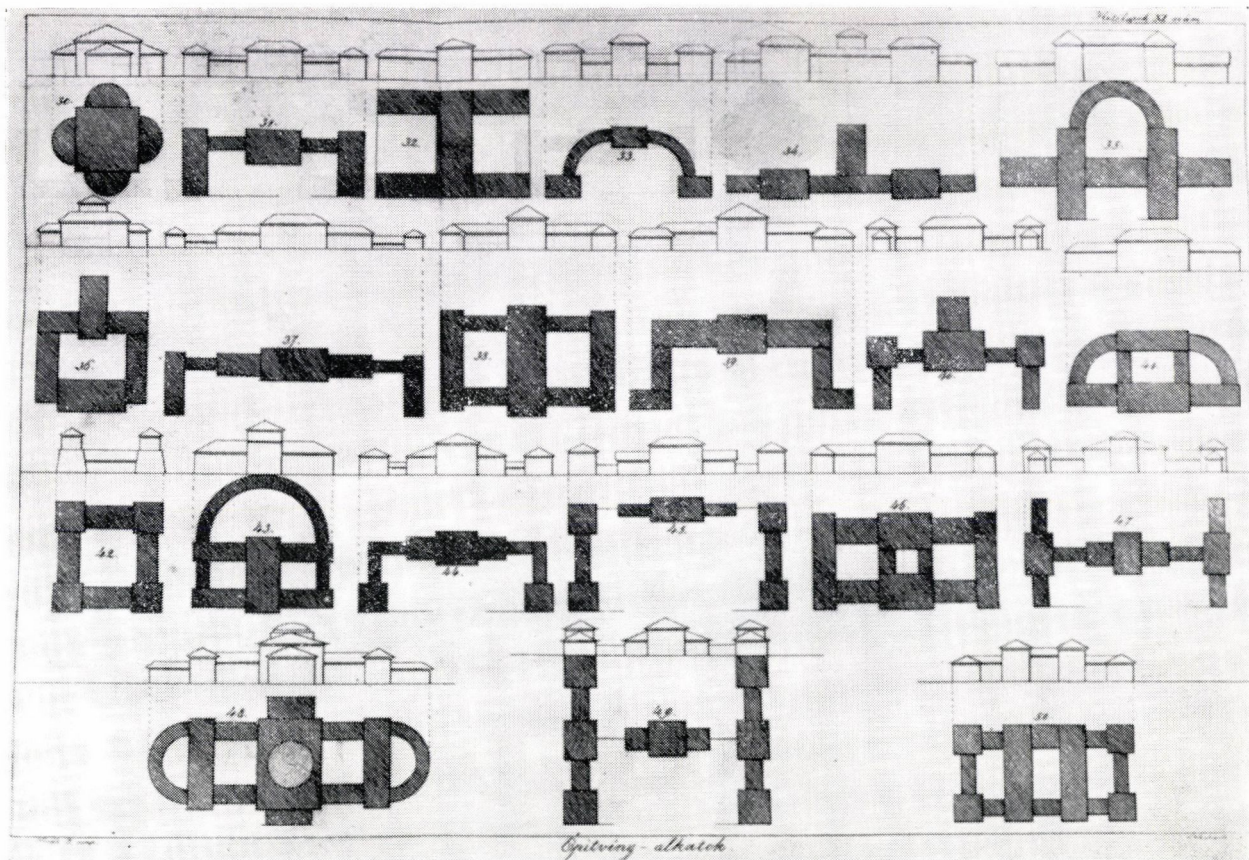
Hogy Bécsben vállalt-e állást, szándékában volt-e ott végleg megtelepedni, s hazatérésében szerepet ját-

szott-e pályázatainak feltehető sikertelensége — ezekre a fontos kérdésekre ma még nem tudunk válaszolni.

1829-ben tért vissza Magyarországra, először szülővárosában, Kecskeméten próbált szerencsét, mint azt a városról írott cikkéből megtudhatjuk. A főtemplom mögötti katonai laktanyával kapcsolatban megemlíti, hogy „ezen nagy terjedelmű épülethez önmagam készítém 1829-ben visszatéremkor a külföldről, s rövid ideig ott tartózkodásomkor, a műterveket, melyek szerint valóban egy része, a két soros istállók, azonnal munkába is vétettek...” A lecsapolt mocsár helyén létesített városi sétátér ismertetése során pedig egy másik ténykedésére utal: „Itt mulattamkor 1829-ben, hamarjában kétféle tervet készíték ezen víz lebocsátására, s a helynek parkká átváltoztatása végett.” Kapcsolata a várossal később sem szakadhatott meg teljesen, ugyanezen cikkben elmondja, hogy 1832-ben elkészült az egyemeletes latin iskola, „mely az általam szíves megemlékezés jeléül készített műterv szerint” épült. (134)

Kecskeméti tartózkodásának jellegéről, a városból való távozásának okáról semmi közelebbit nem tudunk. Annyi azonban bizonyos, hogy még 1829-ben Budára költözött és a Helytartótanács mellett működő Építési Igazgatóságon vállalt állást (299, 321)[12]

Két évtizedet töltött el ebben a hivatalban, feladatkörébe elsősorban folyamszabályozási munkák tartoztak, de részt vett építkezésekben is, felügyelőként, ellenőrként, sőt néhány önálló tervet is készített. 1830-ban Paks környékén végzett méréseket egy Duna szabályozási javaslat számára (277), 1831-ben terveket készített egy Nagyváradon építendő őrtülek házához. (117) 1832-ben a már említett kecskeméti latin iskola építését tervezte (134), továbbá három hónapon át igazgatta a Duna menti parterődtítéseket (123), 1834-ben az Óbudai sziget jégtörőjét építette (120), Széchenyi István megbízásából pedig egy tervet készített a pesti Grassalkovich telekhez. [13] 1835-ben Gödöllőn tevékenykedett. [14] 1837-ben arról ad hírt, hogy foglalatosságai a Vidra nevű



2. Építványalkatok. Lehnhardt Sámuel rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján. Illusztráció Novák Dániel: *Építványalkatok c. cikkéhez, a Hétlapok 1838. évi II. számának mellékleteként*

Duna-meder tisztító dolgában Óbudára vezetik. (148) Egy 1842-ben írott cikkében felsorolta milyen terveket készített: „megemlitem azon építványeket, melyek számára 1841–2-ben, magasb rendelés következtében, mint akadémikus s tiszt enmagam készítem a javallatterveket, s melyek már összesen rendeltetésük helyére is eljutottak”. A felsoroltak között igen sokféle funkciójú épületet találunk: Dunaföldvárra például kétemeletes „ser és pálínkaházat” tervezett, Zágrábba vármegyeházát, Balassagyarmatra „fog s dologházat”, Varasdra harmincadraktárt, Nagykikindára iskolát, továbbá több kisebb falusi templomot, sőt egy Szt. Ferenc templomot Bécsbe is, Breitenfeldre, Ferenc császár emlékére. (290) Hogy ezekből a tervek közül mi valósult meg akkor vagy mi pusztult el azóta, nem tudjuk. Novák építészeti munkássága szinte teljesen feldolgozatlan. Feltehetően részt vett a budavári palota építkezéseiben is, [15] 1844-ben pedig az Üllői úti laktanya munkálatainál működött közre. (300) 1846-ban egy újsághír adja tudtul, hogy Novák tervei alapján elkészült a Balassagyarmati fogház. [16]

Hivatali munkája következtében sokat kellett utaznia, de írásai azt tanúsítják, hogy ezt szívesen tette, sőt saját kedvére is utazott. „Ámbár a magyar Hazát több ízben, s pedig majd hivatalosan tett utazásaim közben, majd csupa látványból keresztül jártam s megtekinték mindent, mit megtekintésre méltónak találtam: mind e mellett is bár élő emlékezetemben fennmaradtak is azok, nem volnék merész bizonyos valamit azokról, melyeket több év előtt láttam, írásban közölni a tisztelt közönséggel, tehát csak azokról szólok, melyeket mostanában láttam” — írta 1836-ban egy „Budavidéki utazás” című cikksorozat bevezetőjeként. (123)

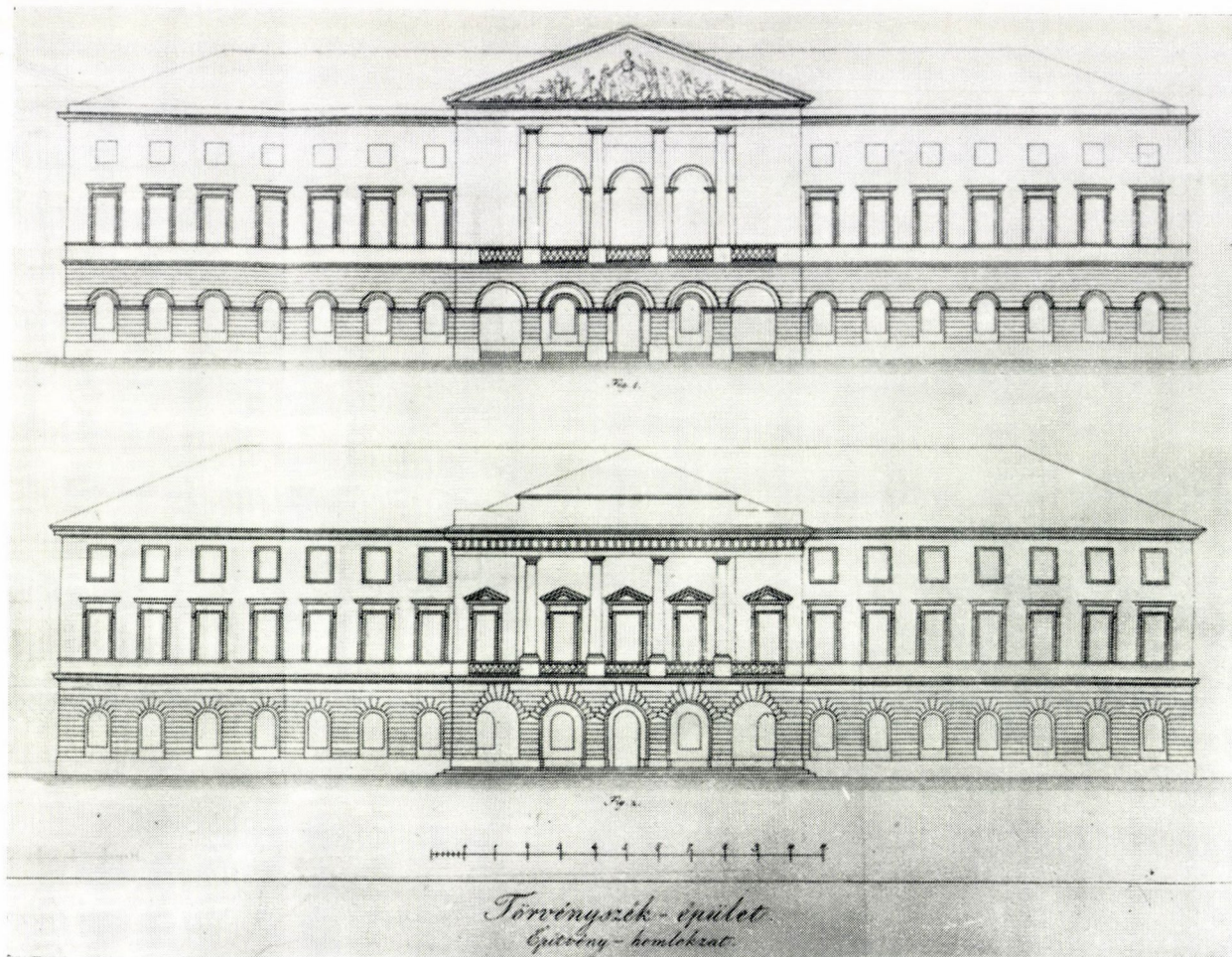
Az utazásra módszeresen felkészült, tudatosította magában annak fontosságát. A divatból, hivatásból való utazást elítélte, a felkészületlen fiatalok utazásait

is haszontalannak tartotta: „tehát nem iskolás, nem fél tudományos s magokról sokat álmodozó, nagyra vágyó lelkek”-nek való, hanem érett felnőtteknek. „Ha ő már tökéletesen arra elkészült férfiú, nekik mind ezen látvány tanulmányos, oktató, s mennél tovább nézi s vizsgálja, annál varázslóbb s vonzóbb lesz.” (54)

Feltételezhető, hogy sok olyan cikke is utazási élményen alapult, amely egy-egy városról, templomról, várról vagy kastélyról szól. Ilyet már első cikkei közt is találunk, például azt, amely a kismartoni Esterházy-kastély építéstörténetét ismerteti 1833-ban a Társalkodóban. (3) De ezek közé sorolhatjuk Bécs műemlékeinek leírását (44, 49, 56, 57, 151, 153, 154, 255), sőt talán a prágai vár ismertetése is személyes benyomásokra támaszkodik. (147)

Nagyobb hazai utazásairól először 1836-ban számolt be: májusban Buda környékén járt, leírja Kiscell, Hidegkút, Szépjuhászné művészeti emlékeit, (109) majd Szent Mihály havában, azaz szeptemberben egy Duna menti utazást tett: Szentendre, Tótfalu, Bogdány, Visegrád és Esztergom látnivalóiról számolt be. A „Bakács” kápolnáról éppúgy szót ejtett, mint Ferenczy István Szent István szobráról. (120) A Hasznos Mulatságok októberi számaiban egy Solymár—Zsámbék—Alcsut—Lovasberezny—Csákvár—Vál útról írt. (123, 125) Az épületek s a bennük található festmények leírása mellett a táj és a népelet festőiségére is felfigyelt. A solymári búcsúról ezt írta: „Ezen helyen festhették volna le Brauer és Honthorst az őszinte falusi élet vidám tartását...” (123) Egy újabb, „Duna melléki utazás” során — amikor is Vácott, Szentendrén, Óbudán járt — a műemlékek mellett ismét „a táj festő ecsetjére méltó” voltát hangoztatta, Bloemart, Savery képei jutottak eszébe. (126)

1837-ben a Regélőben egy Óbuda—Üröm—Szentendre és egy Pest—Ludoviceum—Vecsés—Üllő útvonali



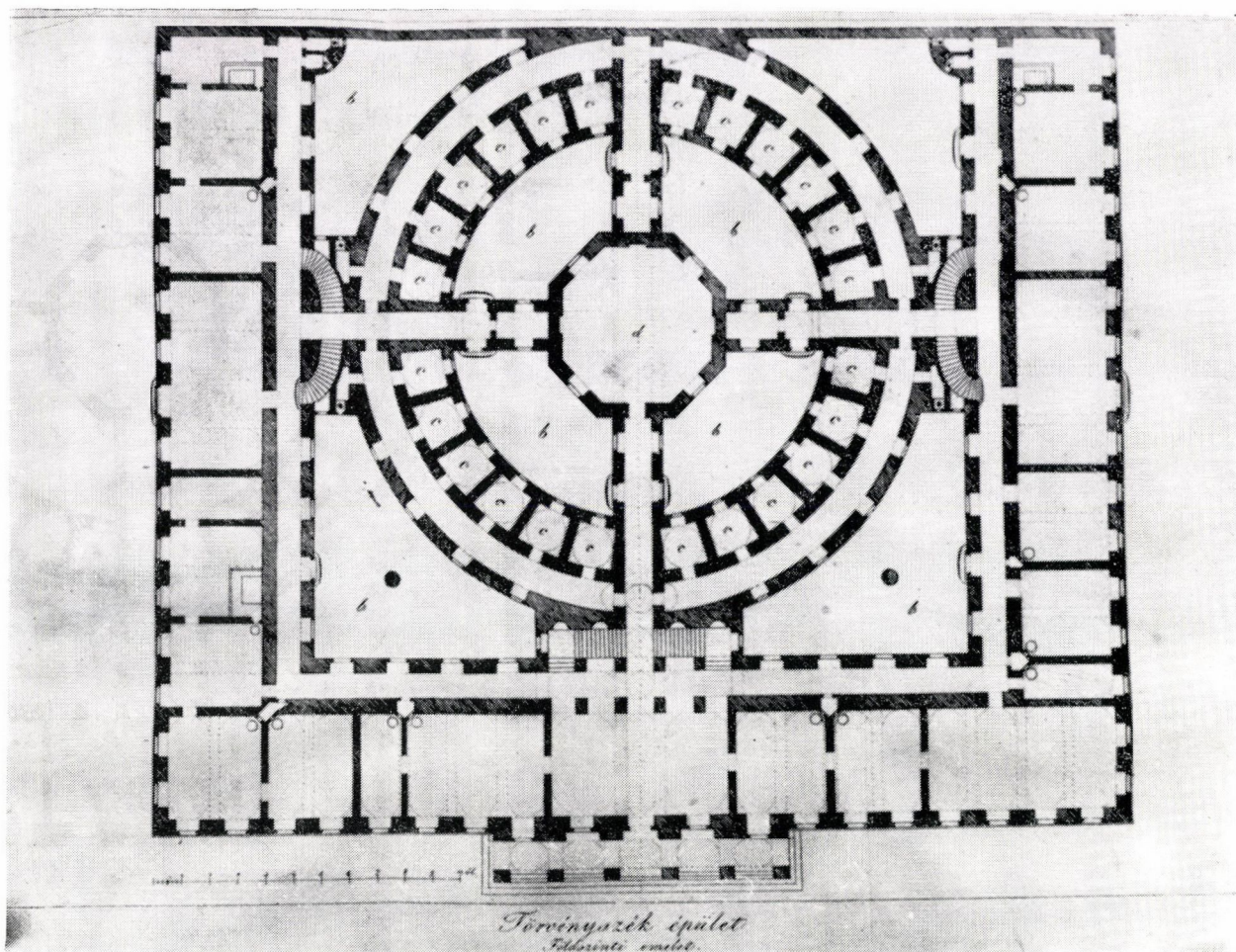
3. Törvényszék épület. Homlokzattervek. Lehnhardt Sámuel rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján. Illusztráció Novák Dániel: A törvényszék épületekről c. cikkéhez, a Hétlapok 1838. évi 17. számának mellékleteként

kirándulásról írt, (136) majd a Honművészen Gödöllő, Besnyő és Fót nevezetességeiről. (139) Útibeszámolói során sokszor hivatkozott korábbi külföldi emlékeire, tapasztalataira, a látottakkal kapcsolatban gyakorlati javaslatait is megfogalmazta. Így pl. Óbudán jártában a „római izzasztó fürdő” maradványait látva írja: „Legtanácsosb volna talán az egészet kiásni...” (148)

1840 áprilisában az Árpád gőzösön Bécsbe utazva Visegrád, Esztergom, Komárom és Pozsony megtekintésére is módot kerített. (237) 1841-ben szintén egy hajóútról tudósított: „Folyó évi ápril 17kén reggeli ötödfél órakor a Galathea nevű gőzössel a pesti parttól eltérve” indult útnak, majd Tétény, Dunaföldvár, Előszállás, Keér, Simontornya, Kömlőd és Pentele nevezetességeit írja le. Útját hosszabbra tervezte, de „némi közbeeső körülmények akadályozván szándéklott utazásomat az idén egész le a vaskapuig a gőzössel, megtekintni akarván az eddig bevégzett hydrotechnikai munkákat; — nem maradt tehát más hátra, mint visszatérni Budára, későbbre halasztva e hiány kipótlását”. (277) Utoljára egy váci utazásáról 1844-ben számolt be. (294)

Külföldi utazásaira már a 30-as években is több elszórt megjegyzés utal, de lehet, hogy ezekre még Bécsből való végleges hazatérte előtt került sor. Így például egy 1835-ös írása említi, hogy járt Milánóban, Párizsban és Londonban, felsorolja a legfőbb nevezetességeket. (90) Egy másik, tárcsa jellegű cikkben római és észak-olaszországi utazásaira emlékezik, amikor is többek között Vignola és Palladio műveit tanulmányozta, (95) Torinóban pedig „Ivara” Superga templomát tekintette

meg. (100) Az évtized végén is készült egy nagyobb szabású nyugat-európai útra, 1839 decemberében írta egy cikkében: „Feltett szándékom levén 1840-iki tavasszal a művészetek classici földjét, olasz országot meglátogatni, s onnan hajón átszállni francia országba, a középtengeren, — szemtanúja kívánok lenni mind ama nagyszerű vállalatoknak, s mind a föld alatt megnyitott utaknak, melyek legújabb időben itt ott jutottak létre csatornák s vasutak építések, mely célobban a két művelt nemzet nyelvével régi ismeretség, megbarátkozás is, némiképp segítségül leend, s honnan visszatértemkor talán rövid vázlatot adandok mindarról, miket érdekesek s hasznosoknak tapasztaltam, s mi érdemes lehet követésre. Reám nézve különös érdekűek lesznek ismét az architekturai jeles műalkotványok, névszerint a florenci Santa Maria del Fiore, s a római sz. Péter főegyház szerkezményei, ezentúl a nevezetesebb képcsarnokokban a régi s újabb festészet és szobrászat remekéi, melyek egész életemben kedvenc tárgyaim levén, maradandnak is...” (215) Ez a tervezett utazás feltehetően elmaradt, helyette Németország felé vette útját 1840 tavaszán. Márciusban arról írt, hogy Bécsbe készül a képzőművészeti kiállítás megtekintésére, (225) majd 1840 júliusától több cikkben, sok-sok folytatásban részletesen beszámolt a megvalósult útról. Eszerint: „Folyó év ápril 26dikán Árpád gőzösön indulván felfelé” Visegrád, Esztergom, Komárom és Pozsony megtekintése után érkezett 29-én Bécsbe, ahol megtekintette a múkiállítását, majd „ezután vizsgálni kezdtem ama 10 újabb jeles építvényt, melyek



4. Törvényszék épület terve. Földszinti alaprajz. Lehnhardt Sámuel rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján. Illusztráció Novák Dániel: A törvényszék épületekről c. cikkéhez, a Hétlapok 1838. évi 17. számának mellékleteként

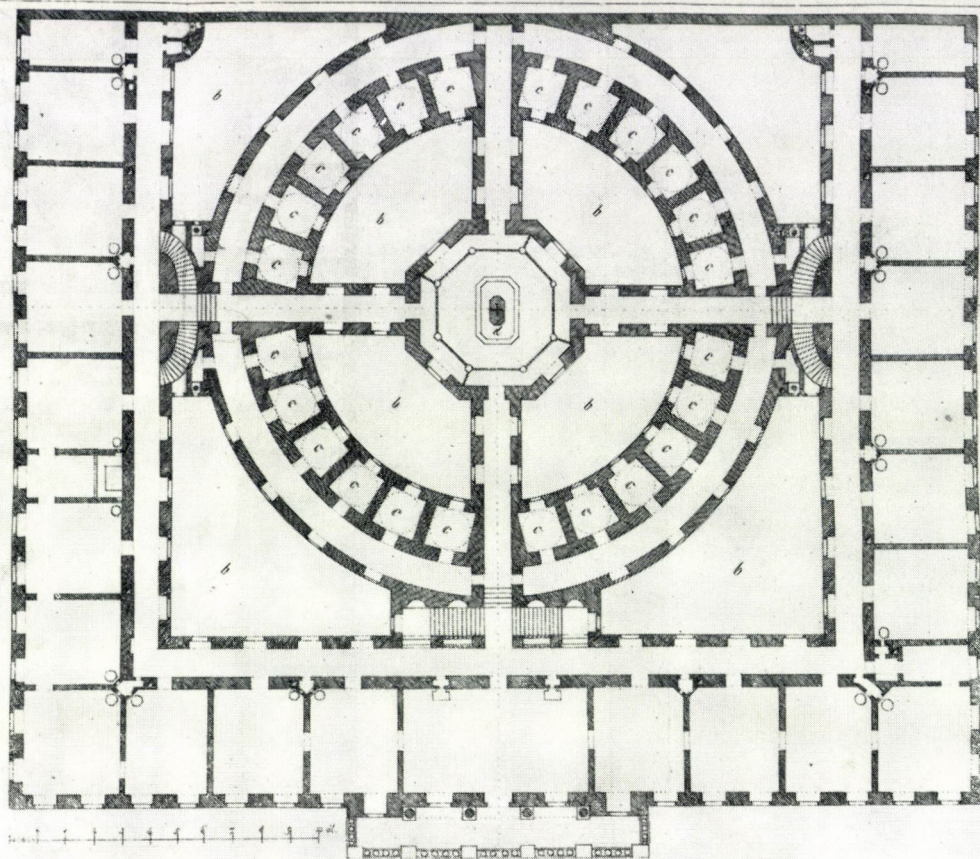
az idén rézre metszve jelentek meg, hogy láthassam azokat a természetben is hatásra nézve..." Végül látogatta a fontosabb műemlékeket, a „szt. István templomot goth architektúrájával”, a „Károly egyházat”, a Belvedere festménygyűjteményét, a Schwarzenberg-palotát és kertet, majd volt iskolatársait kereste fel. Förster Lajos építész, műtermében, Ehrenheims mérnököt a vasútnál, és a Képzőművészeti Akadémia ismerős tanárait. „Május 2-ikán a polytechnikumi cabineteket néztem végig, s különösen az újabb találmányokat s javításokat...” Bécsből május 3-án vasúttal utazott Brünnbe, „Moravia fővárosának megtekintéséül, jelesen pedig a vasút megpróbálása végett”. Május 4-én „néhány könyvárust” látogatott meg Bécsben, majd továbbindult felfelé a Dunán Dürnstein, Gmunden megtekintésére. Salzburgot is meglátogatta, 15-én pedig megérkezett Münchenbe, „következő nap, azaz május 16-ikán elkezdtem a várostervvel kezembem bejárni a várost, s annak nevezetességeit egyenkint megtekinteni...” „Május 18-ikán a Glyptotheka és Pinakotheka kincsinek megvizsgálása következett”, majd egy „ércöntési műhely”. Augsburgból megemlítette „a goth sztilben emelt Főegyházat, mely halmozott faragványai végett csak zűrzavart okoz”, valamint Cotta könyvnyomtató műhelyét. Ulmban is megnézte a templomot, s szövé tette: „kár, hogy tornyának felépítése elmaradt”. Nürnberg, Regensburg után újra hajóra szállt, és június 5-én visszaindult a Dunán Bécs felé. (237) Odaérkezve Schönbrunnba látogatott, meghallgatott egy Strauss-hangversenyt a Népkertben, és felkereste a bécsiek nép-

szerű szórakozóhelyeit is, a ligeti látványosságokat, a cirkszt, a diorámát, camera obscurát stb. (271)

Utazásának élményeire többször visszatért, részletesen írt például a Klenze építette Glyptotheka épületéről és gyűjteményéről, (238) München köztéri szobrairól (243) sőt a kortárs müncheni festészetről is, mégpedig igen részletesen. Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Kaulbach, Rottmann, Carstens, Overbeck, Koch és mások műveit elemezte — és részben bírálta is. (244)

Van néhány elejtett adat arra nézve is, hogy 1841-ben szintén járt külföldön. A Belvedere mellett ekkor az Esterházy- és a Lichtenstein-gyűjteményt tekintette meg. (276) Egy másik cikkében megemlítette, hogy — „az idén magam is bejárván Bajorországot s egy részét Würtembergának” — látta a nürnbergi múkiállítást. (280)

Novák Dániel életében és munkásságában azonban 1842–43-ban látványos törés következett be. További utazásokról nem tudunk, nagyobb tervezési megbízásokról sem, sőt publicisztikai tevékenysége is jelentősen megcsappant. 1843-ból már csak egyetlen német nyelvű cikket ismerjük. Magyarul többet nem is írt. Ennek külső okai is lehettek, hiszen a Regélő és a Honművész 1841-ben megszűnt, illetve átalakult — Mátray Gábor visszavonult a szerkesztéstől —, megszűnt az Ismertető című, Novák adottságainak igen kedvező, a tudományos és technikai ismeretterjesztést szolgáló lap, 1842-ben pedig a Hasznos Mulatságok is. A Társalkodó azonban működött továbbra is, s a negyvenes évek első felében újabb és újabb irodalmi-művészeti „divatlapok” ala-



*Törvényszék épület.
Főemeleti alaprajz.*

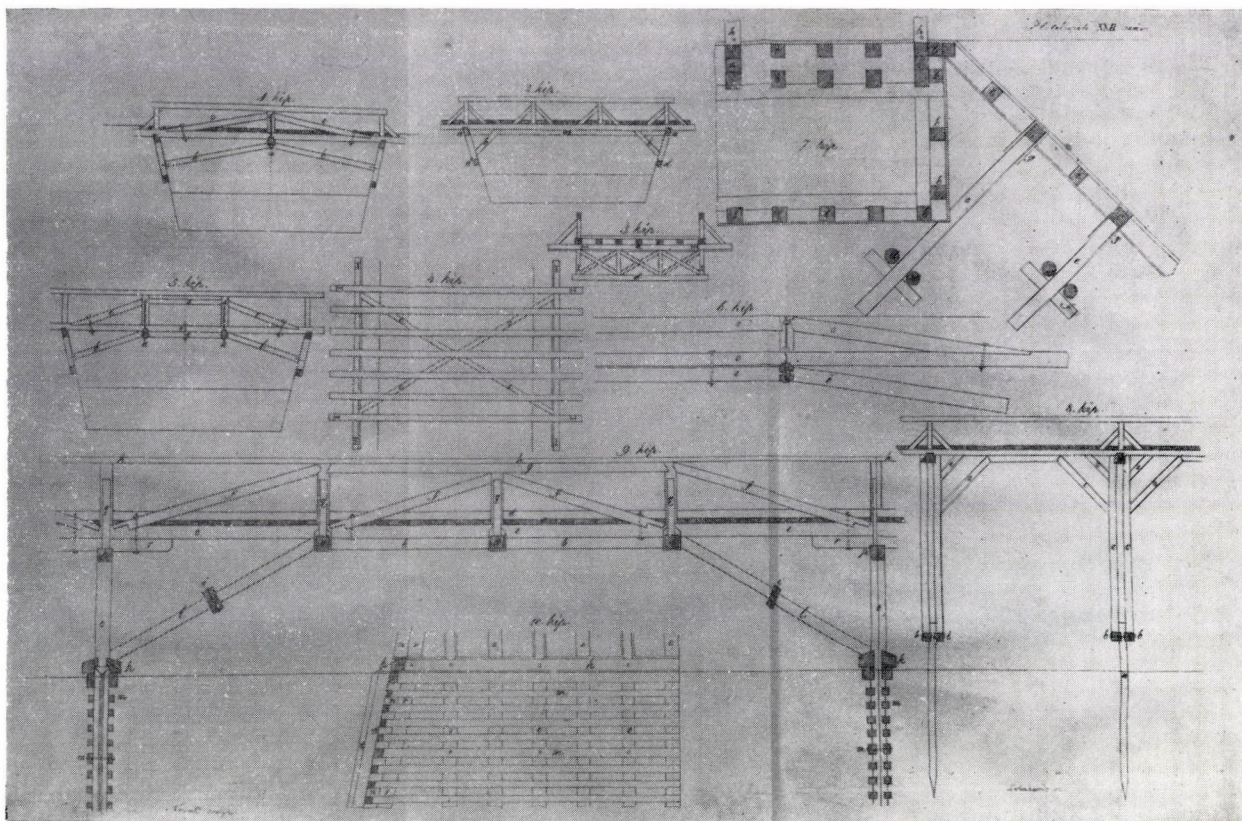
5. Törvényszék épület terve. Főemeleti alaprajz. Lehnhardt Sámuel rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján, 1824. Illusztráció Novák Dániel: A törvényszék épületekről c. cikkéhez, a Hétlapok 1838. évi 17. számának mellékleteként

kultak. Hogy ezekbe Novák miért nem írt, hogy miért szorult ki teljesen a magyar nyelvű sajtóból, erről semmi közelebbit nem tudunk. Csak németül író „német” polgárrá vált az a Novák, aki a harmincas évek elején még lelkes hazafiként magyar nyelvre oktatta az Építési Igazgatóság idegen anyanyelvű munkatársait. [17] Érdeklődési köre, cikkeinek tematikája is beszűkülött, ismeretterjesztő tevékenységével felhagyott, tudósításaiban egy-egy aktuális eseményre korlátozódott, elsősorban a Lánchíd építésének fejleményeire, de többször szóba hozta a budai alagút építésének szükségességét is.

Visszavonulása — vagy kiszorítottsága — bizonyára szerepet játszott abban, hogy 1848–49-ben idegenként, kívülállónak szemlélte a magyar forradalom és szabadságharc eseményeit, a függetlenség, a Habsburgoktól való elszakadás gondolatát elutasította. 1848 nyarán a bécsi forradalommal kapcsolatban kifejtette, hogy ő maga a liberális alkotmányos monarchia híve, s véleménye szerint aki a köztársaság kikiáltását követeli, az a haza ellensége. [18] Ugyancsak ellenezte a monarchia és a hadsereg egységének megbontását, a hadügy és a külügy különválasztását. [19] 1849 februárjában ismét elmondta véleményét az aktuális helyzetről: elutasította a forradalom jelszavait — a szabadság, egyenlőség, testvériség gondolatát —, úgy vélte, a nép szabadságát nem szabadságnyalitkozatokkal érheti el, hanem szellemi felemelkedéssel. Elvetette a forradalmi terrort, Robespierre példáját. Az intézmények lerombolása szerint nem vezet semmi jóra, a polgárok boldogságát csak az erkölcsösség és a hatalommal, a felsőbbsséggel szembeni jámborság alapolozhatja meg. [20]

A hadbíróóság 1849. május 29-i közleménye szerint az ellene felhozott vádak között ezek a hírlapokban kifejtett nézetek is szerepeltek, fő bűne azonban az volt, hogy felajánlotta szolgálatait az ellenséges osztrák csapatoknak, együttműködött Hentzi tábornokkal és a Budát ostromló honvédseregek ellen fegyvert fogott. A hadbíróóság ezért golyó általi halálra ítélte, melyet május 29-én délután 4 órakor végre is hajtottak. [21]

Novák tehát húsz esztendőt töltött el Budán az Építési Igazgatóság szolgálatában, s ebből mintegy tíz év jutott aktív publicisztikai tevékenységre. Hivatali munkája — s az ehhez kapcsolódó utazások, „kiszállások”, helyszíni ellenőrzések és munkairányítások — mellett ugyanis 1833-tól kezdve igen széles körű szakirodalmi tevékenységet fejtett ki. Első cikkei a *Társalkodóban* és a *Honművészen* jelentek meg. A *Társalkodó* a Jelenkor című — Széchenyi István befolyási köréhez tartozó — politikai hírlap irodalmi-művészeti-ismeretterjesztő melléklapja volt; a *Honművészt* — az első magyar képzőművészeti-zenei szaklapot — irodalmi tárgyú párlapjával, a *Regélővel* együtt Mátray Gábor szerkesztette. A *Regélő*be Novák 1834-től írt rendszeresen, ugyanezen évtől a *Hasznos Mulatságok* című lapban is sűrűn publikált. Németül először 1836-ban jelentetett meg egy cikksorozatot a *Pesther Handlungszeitung*-ban, melyben a Pestet Budával összekötő állandó híd építését szorgalmazta. Az 1836-tól 1841-ig működött *Ismerető* című, technikai és művészeti kérdéseket egyaránt tárgyaló,



6. Hídszerkezetek. Lehnhardt Sámuel rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján. Illusztráció Novák Dániel: *Fahidak szerkezete* c. cikkéhez, a *Hétlapok* 1838. évi 22. számának mellékleteként

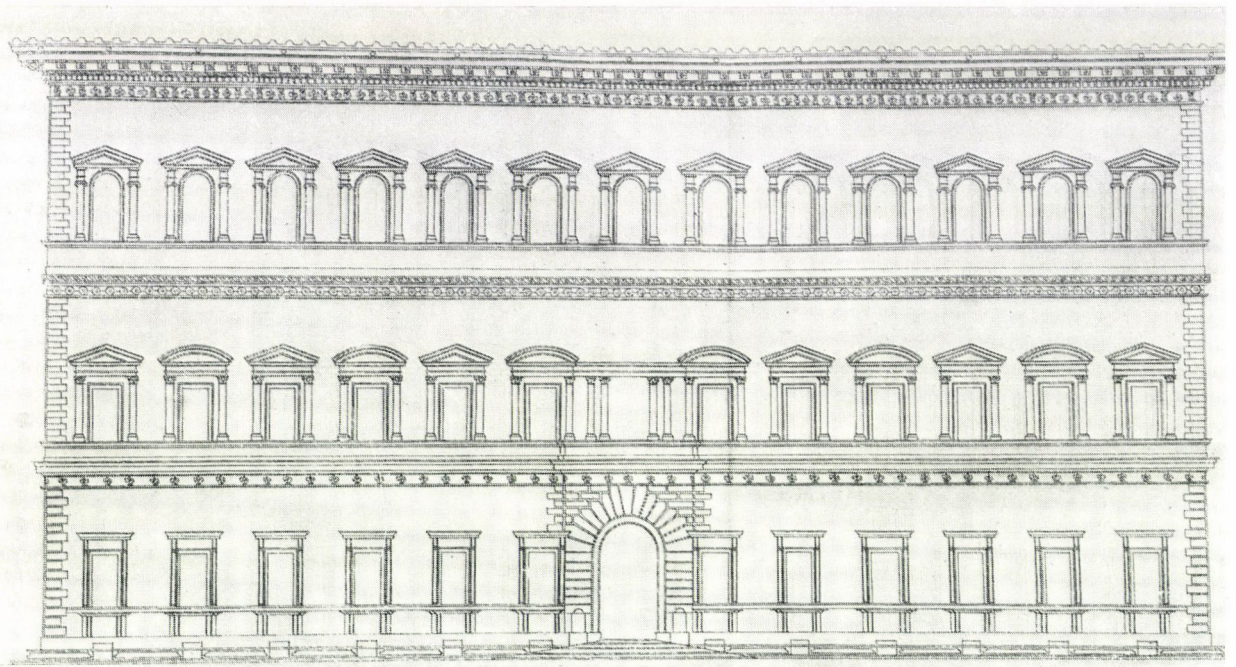
gazdagon illusztrált laphoz Novák 1837-ben csatlakozott, több nagy terjedelmű cikksorozata és rajza is megjelent benne. A Joó János szerkesztette — sajnos nagyon rövid életű — egri *Hétlapok*ban is több fontos Novák-írás és rajz kapott helyet 1838-ban. 1842-től kezdve publikált Novák a *Der Spiegel* című német lapban, majd melléklapjában, a *Schmetterling*ben is, 1846–49-ben pedig a *Pester Zeitung*ban.

Novák Dániel szakírói munkásságának kezdetekor azonban még komoly tudományos ambíciói is voltak, ezt a Tudományos Akadémiához beküldött dolgozatai bizonyítják. Az Akadémia kézirattárában fennmaradt „lektori vélemények” tanúsága szerint a bírálókhoz hét tanulmány jutott el, 1833 és 1836 között. E véleményekből megtudhatjuk a művek címét, s néha valamit tartalmukról is. Biztos, hogy több nagyobb, könyv méretű kézirat is volt köztük, néhányról tudható, hogy már 1833-ban készen volt. Bitnitz Lajos bírálatából[22] ismerjük az egyik pontos címét: „Az architektura történetéről művészek, technikusok s dilettánsok hasznára s ízlésterjesztésre. Írta Novák Dániel Budán 1833.” Tartalmáról Nyíry István véleményéből[23] tudunk meg valami közelebbit, eszerint „inkább művészek, mint a művészség története”, azaz életrajzok — 14 olasz, 6 francia, 2 angol, 1 holland és 2 más nemzetiségű művész életrajzának — gyűjteménye. Bitnitz egyébként hiányolta a régi német építészet tárgyalását, Nyíry viszont pártolásra érdemesnek tartotta a kéziratot. Egy másik, kézikönyvszerű mű címe Nyíry bírálatából[24] szerint: „A polgári építés alapelveiről. Művészek, technikusok, dilettánsok számára, s az ízlés terjesztésére írta Novák Dániel cs. kir. akadémiai művész és architektus. 10 réz táblával. Budán 1833.” A mű kiadását némi javítások után Nyíry is, Tessedik Ferenc is javasolta: „minthogy tárgyat kimeríti, könnyen megérthető s a magyar literatúrában a maga nemében csaknem egészen új — véle-

ményem szerint a Társaság kinyomtatás végett méltán elfogadhatja”. [25]

Megfordult az Akadémiánál, illetve a tudós bírálóknál a „Hajdan-, közép- és újabbkori képmű, szobrászok és rézmetszők története” című kézirat is. Ezt ugyan nem javasolták kiadásra bírálói — Jakab István és Ferenczy István —, mégis ez volt az egyetlen az Akadémiához beküldött kéziratok között, amelyek könyvként — 1835-ben — megjelent, bár végül is nem az Akadémia támogatásával.[26] A bírálók hiányolták a mű eredetiségét: Jakab szerint nem egyéb a mű, mint a Brockhaus lexikon és más enciklopédiák életrajzainak fordítása.[27] Ferenczy szerint is jobb a Közhasznú Esmeretek Tára (ezt egyébként ő írta), valamint az Anacharsis utazása, ami magyar nyelven már megelőzte. (Konkrét, részletekre vonatkozó kifogásai azonban meglehetősen kicsinyesek voltak: helyesbítette például, hogy „Canova nem 300 darab arannyal, hanem 300 Ducatival küldetett Rómába”, s hasonlókat.)[28]

Vannak nyomai egy „A felsőbb architektura alapelvei” című kéziratnak is, melyhez 32 rajz tartozott, s az oszloprendeket, épülettípusokat tárgyalta.[29] Egy másik dolgozat címe „Faszerkezmenyi-tan” volt. Sárváry Pál bírálatából tudjuk, hogy az ácsmesterség különféle területeit tárgyalta (tetők, hidak, zsilipek).[30] Nyíry szerint: „Egyébaránt a munka kedvesen olvastatja magát. Előadása tiszta, nyelvismé helyes, tárgyai kiterjedők. Az ilyekre rajzoskoláinkban nagy szükség van.”[31] Ez a kézirat egy 1836-os levél tanúsága szerint elkallódott.[32] Ferenczy István bírálatából ismerjük „A Világ s Arnyéktanítvány elveiről. Írta Novák Dániel cs. k. akadémiai művész és architektus. 10 réz táblával.” című kéziratát, ezt sem Ferenczy,[33] sem Bitnitz[34] nem javasolta kiadásra. Ferenczynek egy másik bírálatából[35] tudjuk, hogy volt egy „A perspectiv-tanítvány alapelveiről” című Novák tanulmány is, emellett



A Farnese-palota Rómában.

7. A Farnese palota Rómában. Lehnhardt Sámuel rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján. Illusztráció Novák Dániel: Angelo Buonarrotti Mihály mint szobrász és képző c. cikkéhez, a Hétlapok 1838. évi 22. számának mellékleteként

szintén voltak metszet-illusztrációk. Ezt sem javasolta kiadásra Ferenczy, Nyíry is átdolgozást ajánlott. [36]

A lektori vélemények tehát megoszlottak. [37] A bíráló megjegyzések közt bizonyára sok jogos észrevétel volt. Többen javasolták például, hogy nevezze meg pontosan forrásait, a felhasznált irodalmat: „a kútfők említése a munkának nagyobb hitelességet szerezne”. [38] Nyelvét, stílusát is bírálták, nyilván joggal. A szaknyelv még kezdetleges volt, Novák sokszor tükörszavakat használt vagy meghagyta az idegen kifejezéseket — ezt is szóvá tették többen. Különösen Sárváry Pálnak voltak találó nyelvi jellegű javítási javaslatai, jó érzékkel próbálta kiirtani Novák szövegéből a bántó germanizmusokat. [39] Egyértelmű elutasítást a Novákhoz szakmailag legközelebb álló Ferenczy István részéről tapasztalhunk. [40] Itt sajnos nem zárható ki a személyes elfogultság, a szakmai féltékenység sem. Ferenczy volt az első képzőművész tagja a tudós társaságnak, feltehetően vetélytársat látott Novákban, s megpróbálta távol tartani őt az Akadémia berkeitől. Ez — több pártolól, pozitív javaslat ellenére — végül is sikerült, a sokéves huzavona, a kéziratok ide-oda küldözgetése ellenére semmi sem jelent meg Nováktól az Akadémia támogatásával, 1838-ban a titoknak visszaküldte az el nem kallódott kéziratokat, teljes és végleges elutasítás kíséretében. [41]

Hasonlóképpen elzárkózott az Akadémia folyóirata, a Tudományos Gyűjtemény is Novák írása elől. Az OSzK Kézírttárában fennmaradt Horvát István szerkesztő iratai közt egy „Néhány szó az építészeti oeconomia körül” című Novák-írás, s a vele kapcsolatos levelezés. [42] A cikk egy igen érdekes építésszervezési kérdést vizsgál: abból indul ki, hogy „tapasztaláson alapszik, hogy az országai úgy mint a communális városi középítvények csak nem mindenkor nagyobb költséggel készülnek fel, mint sem a privátok épületei”, s ezért azt javasolta, hogy a közmegbízásokat vállalkozók kap-

ják. Külföldi példákat, tapasztalatokat sorolt, szakönyvekre hivatkozott. Megvizsgálta a fővállalkozói rendszer előnyeit, szóba hozta, hogy a napszám nem kellően ösztönzi a teljesítményt, ismertetette az építész vezető feladatait, a vele szemben támasztott követelményeket, még a megvesztegetés kérdéseire is kitért. A cikk végül is nem jelent meg, sőt nyilvánvaló, hogy a kézirat sem került vissza a szerzőhöz. Hogy próbálkozott-e más cikkekkel is, nem tudjuk, de az bizonyos, hogy egyetlen írás sem jelent meg a neve alatt, sem a Tudományos Gyűjteményben, sem a Tudománytárban.

Novák tudományos ambícióit tehát igen hamar letörték, egyértelműen elzárkóztak minden próbálkozása elől, nem engedték be a tudományosság fórumaira. Más lehetőség nem maradt számára, mint hogy a nagyközönségnek szóló, népszerűsítő irodalom területén keresse magának érvényesülést. Ezekkel a lehetőségekkel azután az 1833 és 1842 közti évtizedben bőségesen élt is. Írásainak témaköre igen széles: útleírások, művészéletrajzok, képtárak gyűjteményének ismertetése váltakozik természettudományos cikkekkal, fizikai, csillagászati, kémiai, műszaki leírásokkal vagy éppen művészettörténeti alapfogalmakat: korszakokat, stílusokat, technikákat, műfajokat feldolgozó tanulmányokkal. A cikkek nagy többsége — több mint háromszáz — kifejezetten művészeti-művészettörténeti vonatkozású. Ezek között nagyon sok olyan van, amelyik természetesen nem „eredeti”, nem is lehet az, hiszen a témák ilyen széles körében lehetlenség lett volna minden részletkérdésben saját véleményt kialakítani, önálló kutatási eredményeket elérni. Novák egyébként sohasem kérkedett írásainak eredetiségével, sokszor megnevezte forrásait, hivatkozott könyvekre, folyóiratokra, utazási élményeire. Kompetenciájára azonban büszke volt, s joggal, hiszen az építészetben, képzőművészetekben, műszaki tudományokban való jártasságáról, széles körű nyelvismeretéről, olvasottságáról,

gyakorlati tapasztalatairól lépten-nyomon tanúságot tett. Sőt az is bizonyítható, hogy több fontos kérdésben önálló véleménye volt.^[43]

Feltehető, hogy Novák publicisztikai tevékenységének kibontakozásához didaktikai érzéke, pedagógiai elhivatottság-érzete is hozzájárult. Tulajdonképpen az Akadémiához benyújtott dolgozatai is „tankönyvek” vagy „kézikönyvek” voltak, saját megfogalmazása szerint az „ízlés terjesztésére” készültek, cikkeinek jó része szintén ezt a célt szolgálta. Elemezte, definiálta például a legfontosabb alapfogalmakat: astílus (67), a kontraszt (71), a ritmus, az arány, a szimmetria (104), az ízlés (28), a művészeti korszak (131) fogalmát. Szisztematikusan ismertette a művészeti technikákat: a sokszorosító grafika (47), a rajz (69), a festészet (75) és a szobrászat (74) műfajait. De sorra kerültek a művészeti „segédtudományok” is: a perspektíva-tan (174), melynek „alapos értése nélkül lehetetlen csak elképzelni is ügyes művészt”, a fény-árnyék-tan (175), amely az optikai alapismeretekről a színes árnyék kérdéseiig vizsgálta a témát, valamint a levegő perspektíva tana (165, 182), amely a képtér klasszicista hármas tagolásával, a színek térbeli értékével foglalkozott, hangsúlyozva, hogy a „légperspektív teszi a főtésztet alapját”. Több cikkén végigvonul az építészeti alapismeretek megnevezésének szándéka: bemutatta a legjellegzetesebb építmény-, illetve épületfajtákat az elemi formáktól kezdve a legbonyolultabbakig: obeliszk (7) — diadalkapu (10) — torony (16) — villa (22) — színház (20, 48, 108, 135) — templom (35, 85, 116, 189, 257) — fogház (40, 133) — törvényszék (67, 187) — kaszánya (114), — könyvtár (115) — örültek háza (117) — palota (119, 195) — kórház (140) — egyetem (146). Egy-egy típus bemutatásakor igen nagy teret kapott a funkció meghatározása, s az ebből fakadó speciális feladatok leírása. Az építészettörténet rendszeres feldolgozásának szándéka is felismerhető, a főbb korszakokat bemutató írásokból összeállítható egy összefüggő sorozat: önálló cikk foglalkozik az etruszk (31), a görög (32), a bizánci (72), a német (73), a kínai (77), az arab (80), az indiai, gót és francia (89) építészet történetével. Hasonló történeti áttekintés kerekedik ki a művészmonográfiák sorából. Impozánsan széles a skálája azoknak az építészeknek, akikkel Novák monografikus cikkben foglalkozott — a pisai dóm legendába kívánczó építőjéről, Buschettótól kezdve a reneszánsz és a 17–18. század nagyjain át a kortársakig. Közülük olyanok is vannak szép számmal, akik a 19. század első felében sem voltak ismertebbek, népszerűbbek, mint manapság (Bullant, Gondouin, Cagnola, Juvara), s olyanok is, akiknek igazi jelentőségét csak a 20. században ismerték fel (Borromini, Guarini). Mindez Novák széles körű tájékozottságán és ismeretközlő buzgalmán túl biztos ítélőképességét is bizonyítja.

Kevésbé rendszeres Novák cikkeiben a festészet — szobrászat — grafika történetének feldolgozása. A monografikus módszert itt elsősorban a közvetlen kortársak életművének bemutatására alkalmazta, a későbbi korok mestereiről írott életrajzai folyóiratokban nem jelentek meg, csak könyvként. Gyakran írt viszont egy-egy képtár vagy azon belül egy-egy iskola alkotásairól, mégpedig igen részletesen.

Az írások módszerét tekintve is változatos a kép. A publikációk egyik nagy csoportja lexikoncikkszerű. Ezekben Novák egzakt definíciókra törekedett, szó-, ill. fogalommagyarázatot adott, történeti példákkal kiegészítve. (Pl. Parthenon és pantheon (5), Sphynx (24), Encaustika s Caricatura (33), Catacomb s Labyrinth (63) stb.) A cikkek másik nagyobb csoportja útleírás jellegű, ezek között — néhány nagyobb külföldi élménybeszámoló mellett — sok igen hasznos hazai topográfiai leírást találunk. Van egy-két oldottabb, tárca jellegű vagy az aktualitásokat párbeszéd formájában előadó cikksorozata is Nováknak. Külön csoportot képeznek a terjedelmes képtár-ismereteseink, intézményleírások. Az írások legjelentősebb hányadát azonban az anekdotikus-életrajzi megközelítés jellemzi. Ez a tényeket, adatokat — évszámokat, műcímeket, ikonográfiai leírásokat, technikai ismereteket — és színes történeteket, anekdotákat

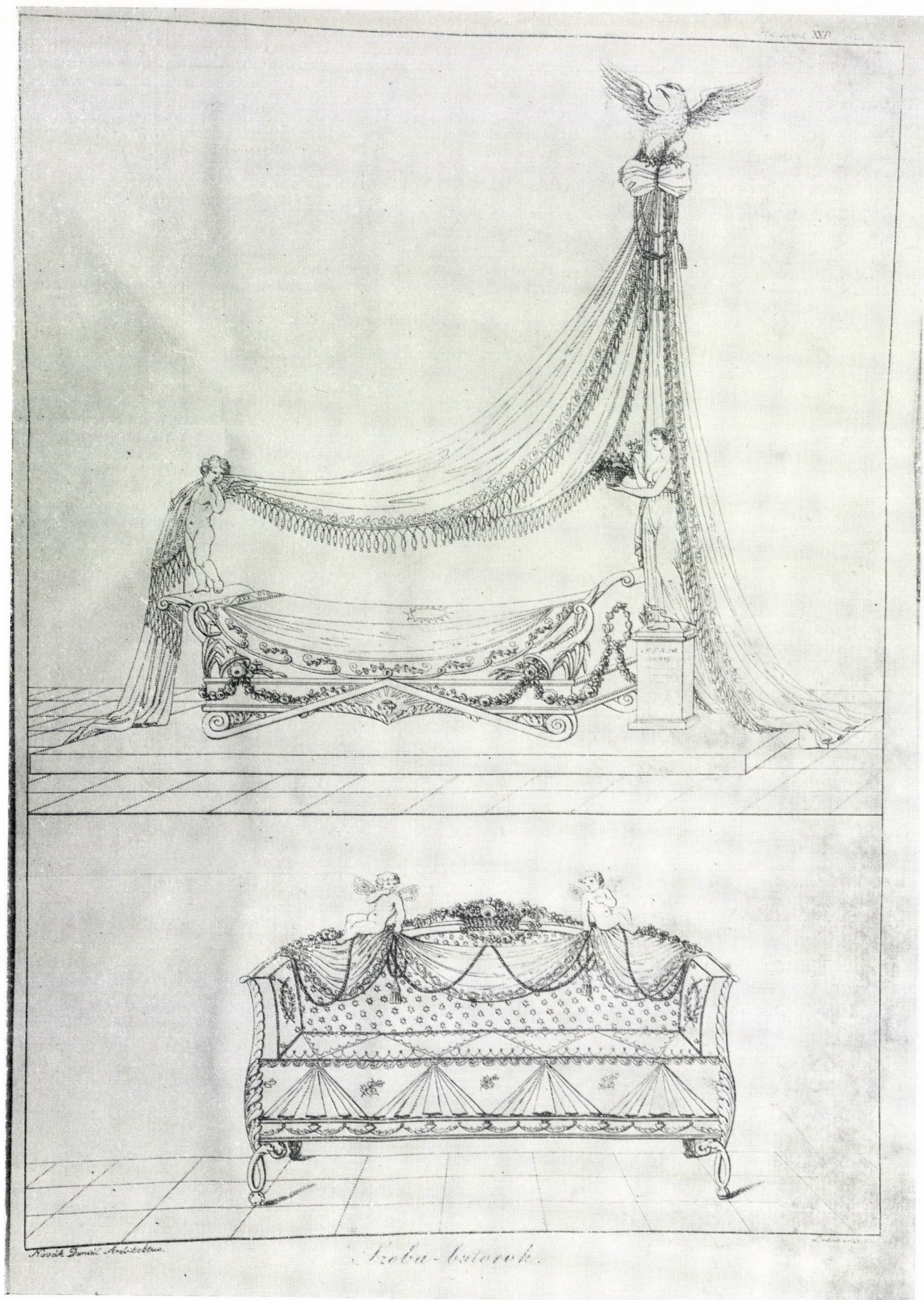
vegyítő módszer hagyományait tekintve Vasariig nyúl ki vissza; Novák hivatkozik is rá gyakran, hol egyetértőleg, hol vitakozva vagy kiegészítve őt az újabb kutatási eredmények ismeretében. Ez a fajta megközelítés a 19. század első felében természetesen már nem tekinthető korszerűnek, a tudományosság igényeit semmiképp sem elégítette ki, de a népszerűsítés céljának igen jól megfelelt.

* * *

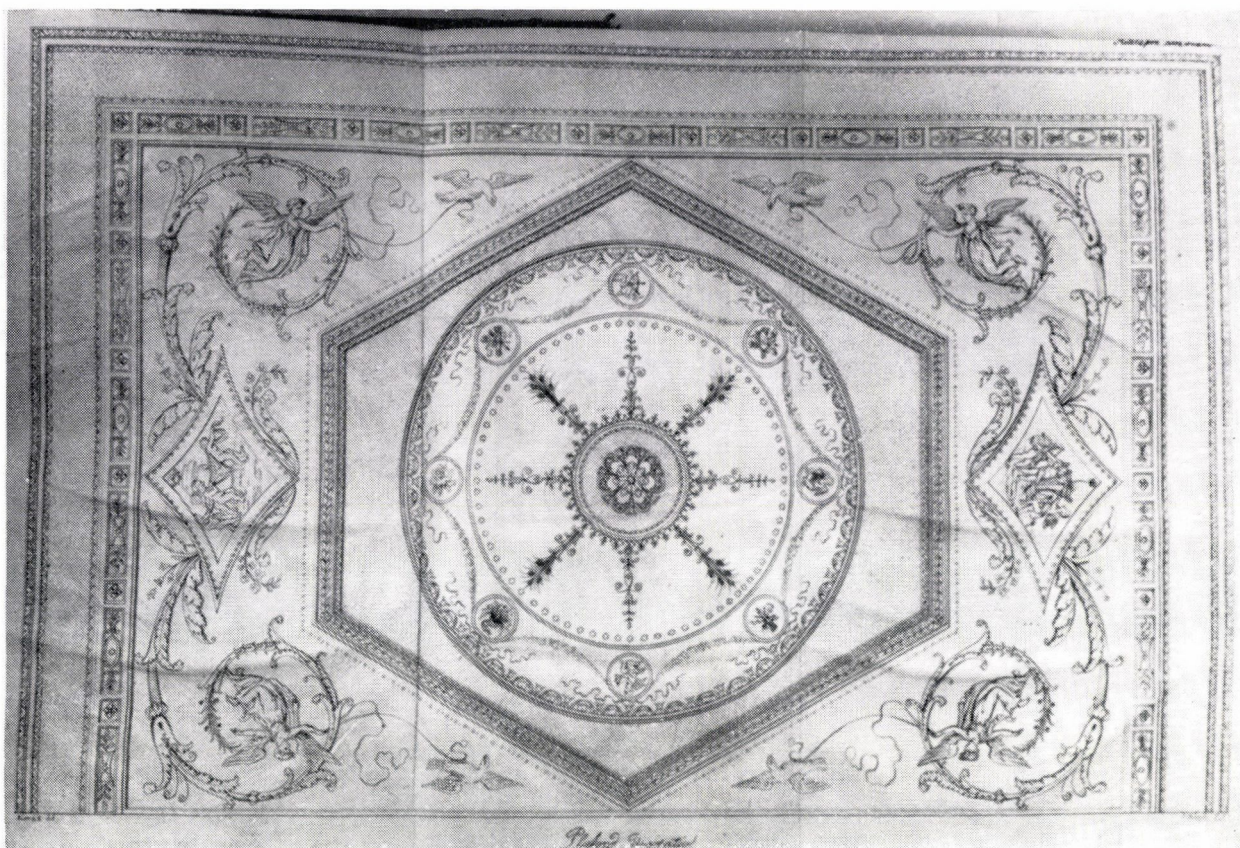
Novák Dániel írásai — tárgyakat tekintve — építészettel, szobrászattal, festészettel és grafikai műfajokkal egyaránt foglalkoztak, sőt még kertművészettel is. Legtöbbször, legrészletesebben — képzettségének megfelelően — az építészettörténetről írt. Érdeklődési köre időben az egyiptomiaktól a kortársakig, térben Angliától, Spanyolországtól Indiáig, Kínáig terjedt. Ebben az igen csak szerteágazó hatalmas anyagban azonban biztonságos rendező elvnek mutatkozott Novák határozott ízlése, vonzódása, kötődése, kitartó hűsége a klasszicizmushoz. Minden korszakot, minden stílust — a legkorábbiaktól kezdve — kövekezetesen ebből a nézőpontból vizsgálta, a klasszicizmus normáit, ideáljait kérte számon rajtuk. A mérce végső soron a görög művészet volt: „Az architektúrai szépség iránti vizsgálódás csupán azon tekintettől függ, hogy minden felterjesztett tárgy igaz s természetes legyen. Ennek következtében a görögöktől kölcsönzött példák elsőbbséget érdemlenek, mint-hogy Görögország tanítója volt a szép művészeteknek, Róma pedig mindenkor tisztelője. Bárha a római építvények nagyságra nézve felül múlták is a görögök műveit, ami az ízlést illeti, arra nézve sokkal hátrább maradtanak.” (28) Egy későbbi cikkében még határozottabban fogalmazta meg a „helyes ízlés” kritériumait, s egyben kijelölte fő képviselőit is: „Eleve meg kell jegyeznünk, hogy mi egyedül csak azt ismerjük el valószínűs architektúrának, mely az eddig ismert építésművek között eredetét s haladását, elveit és szabályait, teoriáit és praxisát egyedül a görögöknek köszöni, s mely elterjedvén a rómaiak által, a művelt világnak architektúrája lőn, Vitruv, ki 10 könyvet írt az építőművészetről, Vignola és Palladio, kik szabályokat hoztak az oszloprendre nézve, Scamozzi, Angelo, Alessi, Sansovino, Jones, Inigo, Bernini stb. tiszteletre méltó férfiak, s műveik helyesek. Ezen derék művészeknek mindenike követőkre talált, s helyes építvény-emlékeik által tartandó hírnevet szereztek maguknak. Mind e mellett is feltétlenül nem utánozhatni őket...” (131)

Az építészet történetében a mérce Novák számára tehát az, hogy ki mennyire igazodik a görög művészet példáihoz, ki mennyire követi a szépség, igazság, természetesség, „az egyszerű, tiszta s finom ízlés” normáit. A helyes ízlés, a józanág azután alkalmanként szembe van állítva a formátlan, a szertelen, a bizarr különféle megnyilvánulásaival. Ezt az ellentétet már az antikvitás idejére is visszavetítette Novák. Az etruszk építész jellemzésekor például a görög-római formarendszertől való eltérést hangsúlyozta, a stilizálást, a természetességtől való eltávolodást és a részletekben mutatkozó naturalizmust egyformán elvetette: „az igazsághoz ragaszkodva meg kell vallani azt is, hogy a nemzeti character, búskomorság s nyavalygás nyomdokait mindenhol észrevehetni, mi talán inkább politikai létöknek következménye, nem lévén soha mentek a külső elleneségek megtámadástól. Természet feletti s erőltetett állások, a divathoz s természetlen kifejezéshez különös hajlandóság, feltűnő keménység a rajzban, soványkú a kinyomásban, a mellék részekre fordított rendkívüli szorgalom...” — ez jellemezte az etruszk építőművészetet szerinte. (31)

A középkor építészetét egészében a helyes ízléssel ellentétesnek érezte Novák — „A 16-dik századig az architektúra története majd egész Európában nagy hiányosságánál egyebet nem terjeszt előnkbe...” (176) —, de kereste azokat a nyomokat, amelyek az antik példák követésére utaltak. A pisai székesegyház feltételezett építészéről, Buschettóról írta: „... a pisai emlékek legnagyobb jótevőse abban állott, hogy a görög archi-



8. Bútortervek. Lehnhardt Sámuel rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján. A Hétilapok 1838. évi 24. számának melléklete



9. Mennyezetdíszítés terve. Josef Franz Sürch rézmetszete, Novák Dániel rajza alapján. Illusztráció Novák Dániel: *Plafond-festvények c. cikkéhez, a Hétilapok 1838. évi 26. számának mellékleteként*

tektura ismételi becsületére az oszloprendeket, s számos római épületek maradványait s darabjait, melyek a hajdani szobrászathól ismeretlen töredékek voltak, újan napvilágra juttatá, s . . . oly iskolát készített el, hol aztán a jó ízlés helyreállítói valamint az architektúrában, úgy a faragványban is, tanulmányokat s mintaképeket találtak". (156) Hasonlóan jelentős szerepet tulajdonított a pisai keresztelőkápolna feltételezett építőjének, Dioti Salvinak: „Azon nagy művészek nevei között, kiknek a tiszta architektura köszöni visszaállítását, Salvi Dioti kétség kívül az első helyek egyikét érdemli meg . . . midőn ő századának megadá ez adót, emellett mégis tudta magát jó távol tartani a fenhéjazástól, úgy hogy összehasonlítva azt az északi goth épületekkel, ezen építményemlék az ész s mérséklet példányképét teszi.” (193) A pisai Campo Santo épületegyüttes leírásakor Novák építészként Giovanni Pisanót nevezte meg, véleménye ez esetben megegyezik a máig érvényes tudományos állásponttal: „. . . ezen helyes architektoniai emlékek építőművésze Pisa János volt. Ez Pisa Miklós fia s tanítványa.” Az épület stílusának átmeneti jellegét is felismerte: „A munkák nagyobb száma több vagy kevesebb mértékben a goth építés hibáit s az ízlés bélyegét viselik. Ezen sztil diszessége oly nemű, hogy azt sem analysálni, sem megírni nem lehet. Csak azt lehet megírni, mi rendes, azaz, mi a rendesség következménye. Azonban a goth díszítési ízlés éppen az, mely főképp alkalmas a rendetlenségről ideát adni. — Pisa János kérdésen kívül az első egyike volt, ki az architektúrát s a szobrászat díszítvényeit eszes ízlés elemeire s értelmes alkalmazásra vezette vissza.” (176)

Az igazi fordulatot Novák szerint Brunelleschi tevékenysége hozta: „Midőn ellenben Brunelleschi, a florenci basilika architektusa, a görög-római építészetet előbbi jogaiba visszahelyezteté, s ez által az architektura vad szüleményeit végképp száműzte — a görög-római építé-

szet több híres mester által, kik egymást felválták, ismét visszanyerte hajdani fényét. Ezáltal a goth építésmód mindig jobban és jobban feledékenységbe jutott.” (131) Hasonló szerepet tulajdonított Albertinek is: „az első helyek egyikét méltán elfoglalhatja azok történetében, kik a képzőművészetek újraszületését, s a helyes ízlés életbe vezetését, különösen az építészetben, hathatósan segíték elő.” (282) Megjegyzendő, hogy itt már előfordul, ha nem is kor- vagy stílusfogalomként, az „újraszületés” kifejezés.

A klasszikus hagyományok ápolásának letéteményese Novák szerint a későbbi századokban is az olasz építészet volt. Cikkeiben sorra vette a klasszicista vonulat kiemelkedő képviselőit. Nagyra tartotta Raffaello építészeti tevékenységét, igen részletesen elemezte a Pandolfini palotát (162), Sangallo művéről, a Farnese palotáról a következőket írta: „. . . e nagy város leghelyesb építmény remekeinek egyike, melyet nagy neműségére és tiszta architektúrai sztiljére nézve, bár melyike a fennálló építményeknek Európában nem vala képes felülmúlni.” (172) Méltatta Bramante munkásságát is, ki a „legnagyobb, legszebb, leghelyesebb főgyház”-at építette, Perruziról elmondta, hogy „azon jeles architektusoknak egyike levén, ki minden iparát arra fordítá, hogy a hajdanság szépművészeit ismét életre segítse. . .” Sansovino és Maderno alkotásait is gondosan számba vette. (179) Különösen nagy — mondhatni meghatározó — szerepet tulajdonított Palladio munkásságának. „Palladionak köszönheti a művészvilág, hogy a rossz ízlés felemelkedését hathatósan gátlá.” (121) Palladio „azon olasz művészek egyike volt, kit Európa összes országaiban a helyes ízlés s utánzásra alkalmas sztil miatt általán követnek, s kit bizonyos tekintetből úgy nézhetni, mint az újabb iskola alapítóját”. Művészetének lényege Novák szerint az egyszerűség, a harmónia, a racionalitás: „Palladio rajzaiból mindenhol értelmes

okot, egyszerű menetet, megegyezést a között, mit gyönyör és szükség kíván: valamint is az idomzatok oly összhangzatát láthatni, mi által nincs azoknál valami különösen feltűnő, vagy uralkodó; ennél fogva e művész modorja alkalmassá lőn az utánzásra minden országban.” (212) Részletkérdésekben azonban nem volt kritikátlan még Palladióval szemben sem. A vicenzai színházról írva például szövé tette: „A színpad fedélzetét deszkamű képezi; ez főtvenyekkel díszlik, melyek azonban a túlságos pazarlás miatt nem szűnek jó hatást. Egyébiránt a scena már azért sem érdemel egész helybenhagyást, mivel változtatást nem enged.” (108)

A helyes ízléstől, az egyszerűségtől, a racionalitástól való eltérést minden alkalommal szövé tette, még a legnagyobbaknál is. Nyilvánvaló volt számára például, hogy Michelangelo sem szobraiban, sem épületeiben nem követte olyan szorosan az antik hagyományokat, mint Raffaello. Nagyságát, eredetiségét ennek ellenére elismerte: „Nem célunk ezen analysis által Angelo érdemeit lealázní, csonkítani; talán még csak annál inkább magasztaljuk, megmutatván, hogy a szó legtágasb értelmében originál volt, azaz, hogy ő nem tartozott senkinek köszönettel... mindjárt első lépéseinél a függetlenség s az eredetiség azon szellemét hozta az architektúrába, mely megveti mások utánzását.” De — Vasari hivatkozva — figyelmeztetett a benne rejlő veszélyekre is: „ezen szabadságok Angelo utánzóit minden-nemű tévedésekre s phantasiákra vezeté, mely disztések megfosztva minden szabálytól s minden idomzattól, valami grotesk viselnek magukon.” (207) Hasonlóképpen értékelte Bernini szerepét is, neki is az eltévelyedés, a rossz útárrés lehetőségeit róta fel. Noha „universalis talentumú művész”-nek, (81) „állhatatos, tiszta karakterű, rendíthetetlen, egyedül csak a szép művészetekért élő, s ezeknek mindent feláldozó” léleknek, „derék festész, ügyes szobrász, s tudományos architektus”-nak tartotta, nem mentette fel azonban a felelősség alól: „nem tehetni más szemrehányást neki, csak azt, hogy ő alkotta a tiszta helyes ízlésből a rosszba átmenetelt, s hogy a 17-dik században lábra kapott önkénynek s visszaélésnek kaput nyitott... a reá következőt építő művészeknek azon okból, csak hogy újnak lenni látszassék, a bizarreria segéd eszközét hagyta hátra.” (206)

A klasszicista ideáltól, a józanságtól, mértékletességtől való eltávolodás legfőbb reprezentánsa, a különőség, a bizarrság legveszedelmesebb terjesztője Novák szemében Borromini volt. Munkásságával — meglepő tájékozottságról tanúságot téve — igen részletesen foglalkozott, példáját gyakran felidézte. 1835-ben megjelent, Borromini egész életművét feldolgozó cikksorozatában a következőket írta: „Nem lehet célunk ezen helyen oly építőművészeket hozni fel, kik találmányaik bizarreriája (csudálatossága) által megtagadták művészetök elveit, és éltökben éppen azon módok által szereztek nevet magoknak, melyek utóbb emlékeket homályba boríták. Ezen architektusok feje Borromini Ferenc volt, ki igen számos iskola vezére lőn. Ha reá nézve kivételt tenni szükségesnek vélünk is, ez, mint majd látandjuk, kevésbé történt azon célból, hogy őt mint utánzásra méltó mustra-képet állítsuk fel, mint inkább műveiben kijelelni azt, mit mindenhol kerülni szükséges.” Borromini művészi eltévelyedését, ízlésbeli félresiklását végső soron személyes tulajdonságokkal, jellemhibákkal magyarázta Novák: „Borromini azon szenvedély ingatta, mely már magára nézve is alkalmas a talentum minden bimbóit s virágait széttiporni és elhervasztani... ezen szenvedély a kajánság volt.” Művészi kudarcának, sőt halálának okát is ebben látta: „áldozatja lévén irigységnek s kajánságnak, mely életét megmérgecsé és ízlését elrontá.” Az irigységnek, a versengésnek, a mindenáron való újításnak rendkívül fontos szerepet tulajdonított: „Van a közönséges irigységnek érveke is, mely a népeket, századokat, generatioakat buzdítja másíknál tönbet vártni magától, hogy így egymást felülhaladhassák. Mindaddig, míg ezen érzék a mérsékletesség határai közt marad, azt versengésnek nevezik, s annak hasznos következtései vannak. Mihelyst azonban a szüntelen

nevekvő kevésység, a kajánság érzékének előre haladó szerencséd sikerülésén, előbbi dicsőségén a határvonalt által hága, kielégítésére más nem marad hátra, mint megvetése minden alapelvnek, egész a kicsapongásig mindent szabály nélkül üzni, szóval: az újítás szelleme.” „... kik miután az újításnak félre értett systemája által eredetiség után törekszenek, átfutó hírnevet szereznek magoknak. Ezen dicsőség csiklándoztatja őket szüntelen új erőködésekre, melyek az előre haladásnál illetlenségbe fajzanak el. Ez volt Borromini története is...” Borromini Novák a klasszicista szemlélet egyik csúcsteljesítményének tartott Bernini munkásságával állította szembe: „Láthatni világosan Bernini architektus időkorából, hogy ezen nagy férjű egyszerűs mind az utolsó volt, mivel még az architektura olasz országban dicsekedhetik, hogy ő a művészetet a fényűzés, különfeleség azon fokára emelte, mely az utóbbiaknak, csak hogy újnak látszassék, csupán a bizarreria segédesszközeit hagyá még hátra...” „Mivel Borromini, kerülne bár-mibe is, nevezetessé kívánta tenni magát, ez okból a találmány ideáját az újítás ideájával cserélte fel; az architektúrába ő valamit feltalálni vélte akkor, midőn éppen, mi előtte szokásban volt, ellenkezőt tett, megtagadván a görög művészet elemeinek minden szellemességét s minden rend elvét, és systemájok combinatioinak helyébe a történetesség rendetlenségét, s a valóságos ész-szőrnyet avagy ész-ellenítségét helyezé.” „Borromini tehát nem tőn más egyebet, mint hogy ő a görög architektura egész rendszerét felforgatá s eldönté anélkül, hogy másikat állított volna helyébe... a képzelő erő teljes anarchiáját akará megállapítani... látni lehet mindenféle rút görbe vonalak puha hullámvonásait... az architektúrából szabály nélküli művészetet s csaknem asztalosmunkát alkotott...” Építőmesterei tudását, ügyességét azonban elismerte Novák, s műveit is gondosan sorra vette, legkiválóbbként a római Oratorio di San Filippo Neri-t emelte ki. (81)

A romlás, az elfajzás másik jeles képviselője Novák szerint Guarini volt. „Quarini, ki azon bús fogásban és nyereségben részesült vala, hogy még Borromini is meghaladja az ízlés romlottságában, akkorában bizonyos hírt szerze magának. Egy részből ezt e technikus férjű matematikai ismeretének köszönte, mit ő nagy mértékben tulajdonává tőn. E tudomány, melyből ő nem csupán az építésmód szilárdságára, hanem minden nemű kombinációkra is tett alkalmazást, melyeknél a műszerek játéku szolgáltak az építő képzelődési erejének, megszerzé neki azon boldogtalan könnyűséget, melynél fogva az architectura minden elemét egymás közé hányta s elforgatta. Neki tehát a kövek metszéseinek ismerete az építésben nem szolgált más egyébre, mint csupán arra, hogy mesterségéből nehézségek játékát alkossa. A bizarreria talentumát talán senki sem őrte tovább nálánál. Esküdt ellensége minden egyszerű alaknak... építvényeinek célzata volt bizonyos tekintetből azokat geometriai problémák bebizonyításává tenni.” (181)

Az antik klasszikus hagyományokat és az olasz építészet klasszicista vonulatát használta mértékként Novák más országok építészetének értékelésekor is. Perrault francia építésről írva a helyes ízlés ellentétét a középkori hagyományokra épülő 16. századi francia kastélyépítészetben találta meg: „Számos kastélyok, melyek különféle mértékben viselik a középkori építés bélyegét, s melyeket gothoknak nevezünk, alkotványai azon idő erkölcsének, természetesen ellentállának egy más ízlés behozásának. Valamennyi kastély örökös ismétlést mutatott tornyokból, tornyocskákból, kémény tömegekből, részek szabályozatlan összekötéséből, erősített falaktól félbeszakasztva, fedelekkel koszorúzza, melyek felette magasok voltak: mind ezek a görög oszloprendek systemájával, az idomzatok rendességével és symetriájával semmiképp nem férhetnek meg.” Perrault ezzel az ízléssel szállt szembe, Vitruviusra támaszkodva, Bernini követve, amikor a Louvre épületén dolgozott. (84)

Jean Bullant-ról szóló írásában Novák a francia építészetet a vele egykorú olasszal állította szembe: „Többféle okok magyarázzák meg, miért szolgált olasz ország az újabb európai nemzeteknek, mint útmutató.

A jó ízlés átengedése itt soha sem szakaszthatott félbe egészen, s a goth sztil soha sem gyökerezhetett be. Francia s olasz ország építvényemlékei chronologiai rendbe állítva mutatják, hogy az első országban a goth ízlés uralkodott még, midőn már a másodiknál régen az épületekben minden tanjai a classicai hajdanságnak jelentkeztek. Hogy tehát mindent egy synchronismussal kimondjunk, mely minden más vizsgálatot fölöslegessé tesz: San Gallo építette Rómában a Farnese palotát akkor, mikor Bullant Jean francia országban az Écouen várkastélyt készítette.” (118)

Több cikke szolt az építészettörténet klasszicista vonulatának egy-egy kiemelkedő képviselőjéről. Dicsérőleg írt a Palladio stílusát követő Gonduinról (87), az amszterdami városháza építőjéről, Campenről (124). Lemerciernek is azt tulajdonította érdemül, hogy „hosszas ideig tartózkodott olasz országban, s minden bizonyítja, hogy ő ott meríté a régiség emlékeinek tanulmányaiab a jó ízlés és a szép architektura elveit.” (279) Mansart méltatásakor is Palladio volt Novák számára a mérce: „Jeles elméjű építőművész volt, óvni tudván magát a különös rendszerétől akkori körülményekhez képest: azonban azt is állíthatni nyílt szívűleg, hogy ha a versaillesi kastély egy századdal előbb, s tehát Palladio korában készül, az jobb hatást szülvén, nem volna undorodásig halmozva azon tömört s izléstelen ékesítvényekkel, melyek alkalmasak az efféle nagy-nemű építvényeket minden nemességtől megfosztani.” Mansart másik művét, az invalidusok templomát viszont éppen mértékletessége miatt dicsérte: „E főegyház figyelmes szerkezet, teljes bevezés, egyes részek s profilok szép alakja által ajánlja magát... sehol sem találhatni ferde alkatot, görbe vonalakat, hasztalan disztívenyeket; semmit sem ugyan, mit a legclassikaibbnak nevezhetnénk, de olyas valamit sem, mi a művészet elveivel ellenkezetben állna.” (279)

Az angolok legjobbjait, Jones és Wren műveit méltatva is Palladio példája szerepel mércéként. Jonesról írja: „E nagy művész azon korban pillantá meg a világot, mikor éppen Palladio, helyes ízléssel emelt emlékei által, disztí olasz országot...” Jones „bejárnván olasz országot... megszerzvé magának azon helyes ízlést, mely akkor divatozott... Jones stíljét illetőleg, abban nem nehéz feltalálni Palladiónak, a vizenai architektusnak szerencsésen utánzótt ízlését, kinek ő hogy valóban érdemes tanítványa volt, számos építvényeinél tettleg bebizonyítá... Őt lehet joggal nevezni Anglia Palladiójának.” A Szent Pál templom leírásakor pedig megint csak a józanság és mértékletesség kritériumai kerülnek előtérbe: „A templom külseje, melyre Wren okvetlen legtöbb figyelmet fordított, szép s összhangzatú egészt mutat... jól kigondolt sztil; a találmány helyes; a valósítás tiszta és pontos... hibátlan, s helyes ízlésű...” (206)

Közvetlen elődei és kortársai felé haladva is a klasszicitás marad Novák számára az értékelés fő szempontja. Cagnolaról, a jeles milánói építészről írta például: „Vitruv és Palladio maradtak választott tanítómesterei, akkoriban fő uralkodó lévén még a barokk ízlés a Borromini-iskolából... ő egyedül csak a szilárd tiszta ízlésnek hódol, melyet valamint saját hazájában, úgy minden más helyen is körülr terjeszt...” (199) Elismeréssel írt Ledoux aix-i „fékház”-áról (133), Klenze alkotásáról, a Regensburg melletti Walhalla-ról, „a dóriai oszlopokon nyugvó” „német hősök dicsőségtemplomá”-ról (252), Peter Nobile építményeiről: a Burgtor-ról (56), a Theus-templomról (56, 153) és a népkertben épült kávéházról (153, 255).

Figyelemre méltó, hogy Novák írásaiban a klasszicizmus kritériumainak következetes alkalmazása ellenére is fellelhetjük a nyitottság és a tolerancia bizonyos megnyilvánulásait. Igen sokra tartotta a spanyolországi arab-mór építészetet (80), figyelemmel fordult a nem-európai művészetek felé is, külön cikkben ismertette az indiai (89) és a kínai (77) építészetet. A klasszicizmus eszményeitől távolabb álló épületekért is tudott lelkesedni. A bécsi Karlskirche alapos, az építészettörténetre, a szerkezetre, a formákra, a felhasznált anyagokra és

a berendezési tárgyakra egyaránt kiterjedő leírása során elmondja: „Kérdést se szenved, hogy ezen jeles építvény a legpompásabb, legszebb s legrendeseb egyház Bécsben... meghatja az embert... magához hódít... erlachi Fischer architektus műterve szerint készült... kivitele Martinelli építőmesterre volt bízva.” (44) Toleranciája azonban egyvalamire nem terjedt ki, azokra a törekvésekre, amelyek szembeszálltak a klasszicizmussal, pozícióit fenyegették, tehát elsősorban a gotizálásra. „Tartanunk kell attól, nehogy ezen helyes ízlés, melynek tartóssága lassanként épületeinkre hat, s hasonlónvá teszi azokhoz emlékeinket, melyek Athénben s Rómában felkészültek, képzelmenyi makacsság által elfojtassék, s végre elnyomassék a durva goth ízlés által. Iparkodjunk a faragatlan alkatoktól az egyszerű, tiszta s finom ízléshez áttérni, melyet valamint már a régiek literatúrájában és szokásiban, úgy a görög és olasz épületeken is feltalálunk azon korban, midőn a művészetek disztettek, virágzóttak.” (121) Egy másik, a művészet történetének nagy korszakait áttekintő cikkében is megvetően ír a gótikus stílus híveiről: „... találhatni még jelenleg is, kik ezen stílusnak vak imádói és pártolói, kiket azonban ha kérdeznők, vajon jelelnék ki, miben létez a magasztalt szépség, ki tudja, mily választ adnának kérdésünkre.” (131)

* * *

Novák festészettel, szobrászattal és grafikával foglalkozó írásainak nagyobb része egybegyűjtve, 1835-ben megjelent könyvében található. A *Hajdan-közép- s újabb-kori híresb képmű, szobrászok s rézmetszők életrajza* című kötet [44] 358 művész életrajzát tartalmazza. Előszavában Novák hangsúlyozza, hogy nem lexikont kívánt írni, hanem történeti áttekintést, amely a művészek munkásságát „kor szerint rendelve el, s így tehát a művészetekben tett, időszaki haladást is szeme elébe terjesztve látandja.” [45] Az életrajzok füzére azonban a haladás, a fejlődés megnyilvánulásainak hangsúlyozása ellenére sem lépett túl lényegében a már említett Vasari típusú életrajz-gyűjtemények módszerén. De míg az építészet történetében a klasszicizmus kritériumai jól funkcionáltak, e műfajokban ezt természetesen nem lehetett ugyanolyan mértékben alkalmazni. Novák nem is erőltette az antik példaképek számon kérését, sőt még csak az sem állítható, hogy egyértelműen valamiféle klasszicizáló akadémiizmus lett volna az ideálja. Éppen ellenkezőleg, már az Előszóban szükségesnek tartotta megállapítani: „A középszerű művész csak az uralkodó ízlésnek s módinak hódol, a genie egyedül ideálja után törekszik; ő nem a jelen lármáit, hanem az utókor figyelmét tartja szem előtt.” [46] Az életrajzok sorából kirajzolódó értékrend azután ezt nagymértékben alátámasztja. A kor általános nézeteivel — klasszicista közhelyezivel — szemben például Michelangelót tartotta a legtöbbre: „Hozzá hasonló művészi genievel a világ még eddig nem dicsekedhetik.” [47] Peruginót ugyanakkor az elvárhatónál szigorúbban ítélte meg: „Ezen művész modorjában merevültséget és szárazságot vehetni észre a formákban, hidegséget a találmányban és szegénységet általában a compositioban. A festett fejek öszvesen hasonlítanak egymáshoz.” [48] Az életrajzokban szereplő adatok nagy része természetesen korábbi traktátusokból, lexikonokból, életrajz-gyűjteményekből származik, helyenként azonban egészen friss információkat is bedolgozott Novák. Correggiónál korabeli képárakat, [49] Rembrandtnál londoni árverési összegeket emleget, [50] egy Peter Hess nevű kortárs festő esetében pedig két évvel korábbi görögországi utazásáról számol be. [51] Műalkotások leírásánál itt-ott feltételezhetően személyes élményei is helyet kaptak. Fra Giovanni da Fiesole életrajzában írja például: „Van a florenzi képtárban néhány staffelei-kép tőle, melyek színfénnyé egész maiglan megváltozatlan maradt, s melyek közt keresztelő sz. János születése a naiv grácia által különösen megkülönbözteti magát a többiétől.” [52] Valószínű, hogy Bruegelről írott sorai is közvetlen bécsi élményeken alapulnak: „Paraszt-menyegzőknél, falusi ünnepeknél s táncmulatságoknál festette le az izmos falusi emberek örömet, kiket ő észre-

vehetlenül vizsgálja s friss kinézésüket élő színekkel hordá fel.” [53] Klasszicista ízlése azonban természetesen valamilyen mértékig itt is érvényesült, bizonyos, számára elfogadhatatlan szélsőségeket elutasított. Ez vonatkozik mind a naturalisztikus tendenciák alantas témáira, mind a rokokó frivolságaira. Caravaggióról például így írt: „Ezen művész szolgarabi utánozása által a természetnek különbözőtét meg magát másoktól, melyet ő minden választás, különbség s tanulmány nélkül lemásolt. A rajzolat és színezet nyertek ugyan ezen igazság által, melyeknél azonban poetikai eleme a fentalálásnak s a compositionnak végképp elenyészett. Ezen művész kedvenc tárgyai scenák voltak a pór-életből, a részegeskedésből, ezentúl útonálló- s cigány-csoportozatok, kártyajátékosok stb., mely felhözött személyeket ő tiszta igazsággal terjeszté elő festvényeiben.” [54] Boucher-t pedig így jellemezte: „Boucher talán valami nagyot alkothatt volna, ha az akkorban hanyatlásra jutott ízlés, mely a szárazat s a fajtalan kedvellt, reá nem ragadt volna, s ő a művészetekben éppen úgy, mint az életben nem utánozta volna az akkorban divatozó francia udvar megvető szokásait. Azon könnyűség, melylyel ezen művész dolgozott, hirtelenkedéshez vezeté őt minden alap s tanulmány nélkül.” [55] E számára kirívó szélsőségek elítélésétől eltekintve meglepően széles stíluskörben ismerte el a művészi értékeket: „Weyde (Rogier)”-ről például ezt írta: „Monorjában a természet pontos s hű követése remek árnyékozáttal s élő színadással egyesül, minden változásnál igazság s minden előadásban erő mutatkozik.” [56] A klasszicistának éppen nem tekinthető Lucas Cranachról: „Am ha ezen művész festvényei nem költeményesek is a compositora nézve, s légyen bár, hogy azoknál nem egészen hibátlan azon korbéli costüme, s az anachronisma; mindazáltal bámulni kell annak könnyűségét, a kinyomás igazságát, s rajz hibátlanágát, az ecset erejét, s végre a colorit élelenségét s kellemét, mely századok lefolyása után is magát egész épségben fentartani képes volt.” [57] Szakmai felkészültsége természetesen abban is megnyilvánul, hogy egy-egy művésznél mit bírál és mit méltányol, szempontjai változatosak. Tartalmi kritériumok, erkölcsi elvek mellett a legszűkebb mesterségbeli kérdések is helyet kaptak: a színezés, a kompozíció, a fény-árnyék, a rövidülés. Correggiót így méltatta: „Ezen jeles főstész festvényeiben különösen bámulják a gráciát, harmóniát, s az ecset vitelét; világhomálya (Helldunkel) helyes, a rövidítések jól találva, melyeket a pármái főegyház kupolájának padlászatai eléggé bizonyítanak.” [58]

Szigorú minőségi követelményeiből fakadt az a „vét-seg” is, hogy könyvébe nem vett fel magyar színt. Ezt már előszavában megindokolta: „Meg kell őszintén vallanunk, hogy vannak a Honban felvilágosodott fejek, s hogy sokan közülök a tudományok külön ágazatiban bámulatos előrehaladást mutatnak. Így vannak jeles költőink, történetíróink, törvényhozóink, néhány jó mathematicus is, . . . de már a képzőművészet mezején nem találhatni s mutathatni fel csak egyet is, kiről ezen írásban még most joggal említést tehetnők, s kit a felhozott jeles férfiakkal csak messziről is összehasonlíthatnók . . . ha egy országvándorló főstészt Raphael, Rubens, David képirokkal egy fokra állítani nem akarunk.” [59]

Életrajz-gyűjteményén kívül természetesen folyóirat-cikkeiben is foglalkozott Novák a képzőművészet kérdéseivel. Életrajz jellegű ismertetéseket is írt, Pheidiasról (9), Apellestől, Zeuxistól (12) kezdve a közvetlen elődökig és kortársakig, de igen sok olyan cikke is van, amelyekben a legnevezetesebb képtárakat, múzeumokat mutatta be. Önálló monografikus cikk szól Westről (30), Thorwaldsenről (34), kit „a jelenkori leghíresebb szobrászok egyiké”-nek tartott, Desnoyers francia rézmetszőről (38), Berglerrel, a prágai akadémia igazgatójáról (39), Flaxmanról (41), Willérről (43), Canováról (57), kit „a művészi genie legmagosb polcára” helyezett, a csataképfestő Hessről (64), Gurkról (88), aki a bécsi árvízről készített képeket; a bécsi császári képtár igazgatójáról, Krafftól (102), akiről szükségesnek tartja elmondani, hogy két műve, „Zrínyi Miklósnak Szigetvárból kirohanása s viaskodása a törökkel, — és boldogult Ferenc császárnak

magyar királlyá koronáztatása — a pesti királyi egyetem egyik termében ideiglen felállítva, hirdetik nevét.” Maurerről, aki bécsi akadémiai tanár volt (112), Rebellről, a Belvedere igazgatójáról és Cignaroliról (122), Marchesiről (196), Kochról (197), Pezolzról (209) és Lessing főstészlől (281).

Leggyakrabban természetesen az általa jól ismert bécsi császári képtárban látható művekről írt. Egyik legelső cikke magát az intézményt: történetét, elrendezését, a látogatás rendjét stb. ismertette (2), majd többször visszatért a művekre, újabb és újabb szempontok szerint csoportosítva, hol az egészről, hol egy-egy iskoláról vagy egy-egy művészlől írt: Helyes festvények a bécsi cs. kir. képtárban (132), Correggio festvényei a bécsi képtárban (141), Raphael Sanzio festvényei a bécsi Belvederben (204), Spanyol iskola festvényei Bécsben (219, 220), Bolognai iskola festvényei Bécsben (221), Artois Jakab tájfestvényei Bécsben (224), Lombardi iskola festvényei Bécsben (226), Német iskola festvényei Bécsben (230), Németalföldi képirok helyes festvényei Bécsben (261), Remek olajfestvények a bécsi cs. kir. képtárban (267) — itt többek között Ribera és Caravaggio festményeit hasonlította össze, részletesen elemezte Mengs Szt. József álma c. képét —; Ismeretes képirok műdolgozatai Bécsben (270) — ebben flamand festők képeit ismertette, többek között Snyders Vad-disznó vadászat, Jordaens Philemon és Baucis, Van Dyck Sámson elfogatása és Rubens Szt. Pipin című művét. Majd sorra került Giorgione és Poussin (275), azután pedig a Belvedere-beli kiállítás új — 1837-től látható, kortárs művészeket is bemutató — elrendezése. (276) Végül önálló cikkben Palma Vecchio — Idősebb Palma Jakab festvényei Bécsben címen (291).

De a császári képtáron kívül sort kerített a bécsi Esterházy- és a Lichtenstein-gyűjtemény ismertetésére is (276), írt a berlini képtárról (145), a montbijou-i gyűjteményről (158), valamint a „Müncheni művészi táruk”-ról (238), ahol a szoborgyűjtemény is kellő hangsúlyt kapott, mivelhogy „a magasb műkiképzésnek az egyetlen biztos gyámpontja: az antik eredeti művek megtekintése” (238).

Folyóiratcikkeiben is hasonló szempontokat érvényesített, mint életrajz-gyűjteményében. Különösen feltűnő, hogy mennyire kritikus volt olyan művészekkel szemben, akik az utókor szemében a legközelebb állnak a klasszicista ideálokhöz. Anton Rafael Mengs „Sz. József alvása” című képeről például a következőket írta: „Azonban bármi aetheriesen jelenik is meg az angyal alakzata, nem egyezhetünk meg egészen azoknak dicséretével, kik az ideált, melynek uralkodni kellene az angyal tekintetében, annyi lelkesedéssel magasztalják; kérdésen kívül benne valami édes fekszik, mi inkább magától taszító, hogyssem magához vonzó.” (267) De voltak bíráló megjegyzései Angelica Kauffmanról és Davidról, sőt Poussinról is. Flaxman angol művész érdemeit méltatva írta: „oly időben jelent meg mint új, merész s megható, melyben Kaufman Angelika állhatatlansága avagy hiúsága s David hidegsége mindenhol vissza tértenek . . .” (41) A berlini képtár festményeinek ismertetése során pedig így írt: „Poussin szellemes volt a compositionban, helyes a rajzban, de mindenkor szerencsétlen a coloritban . . .” (145) Ugyanakkor Maulbertsch freskóit a bécsi Augustinusok templomában remekműnek nevezte. (57) Figyelemre méltó az is, hogy miben látta például Rembrandt vagy Velázquez jelentőségét. Hosszasan sorolva Rembrandt portréit, önarcképeit, így foglalja össze a képek festői erényeit: „Hasonló bámulást ébreszt az ecset vitel is. Az egész közelről megtekintve számos, látszólag véletlenül s rend nélkül mérszen adatott vonásból gyakran a legkülönneműbb színekből áll s mégis oly szellemiesen, elmésen, s oly jól van helyén, hogy illő távolságban megtekintve, melyre az ki van számítva, a legfőlségesb összhangzattá olvad össze . . .” (289) Velázqueznél pedig ezt emelte ki: „A festvény-dolgozat egy kevésbé futólagos ugyan, a colorit ellenben ritka szépséggel bír. A csoportozat minden erőltetés nélküli s természetes; különösen tetszőleg felterjesztvék benne a gyermekek.” (219) A szélsőségek elutasításában

is következetes volt. Caravaggio Tóbiás kigyógyítása című képét így elemezte: „Az egész hatás erős, a sötét alj, a magasról beeső világítás, s erős árnyékok teszik, hogy jól kitűnnek az alakok... A világhomály igazán ki van számítva s végezve, és sokkal érdemteljesebb, mint sem ily hatás-modortól, mely csupán bravúrt akar mutatni, várni lehet. A merényes, széles ecsetvétel egyhangzatban áll a modorral. A szerzeménynek elevenesség s a világos előadás érdeme... A történelmi festészet magasb tulajdonságai, t. i. karakter, a nemes s érzékletes kinyomás, nála fájdalom! csak árnyékrészben állnak. Alakjainak mindennapisága itt különösen szemértő az angyalokon... Az első szemébe ötlő koldust, parasztot, vagy teherhordót, mintájává választotta, s szövegei pontossággal másolta le.” (267)

Különleges színtöltésű Novák munkásságának az a hat cikk, ill. cikksorozat, amely a kertművészettel foglalkozik. (66, 98, 99, 144, 149, 152) Magát a kertépítést a többi művészettel egyenrangúnak tekinti: „A kertművésznél különösen feladással szolgál akképp rendezni el s művelni valamely kertet, hogy a jóízűs váratának mindenben megfeleljen. Ezen esetben a kertművészet egy fokán áll az architektonicummal, mely t. i. a szepművészetek egyik ágazatát teszi, s tőle csupán abban különbözik, hogy a természet, mely anélkül is már a szépnek characterét hordozza magában, csak segédelmet vesz: minél fogva valamely kitüntetett szép tájékat úgy kell képzelni magának, mint határok közé szorítottat...” (99) Már első e tárgyú írásában a fogalom definiálása után sort kerít a két alapvető európai kerttípus, az angol- és a francia kert jellemzésére: „A kertek rendezése s azoknak művelése részünt oeconomicai, részünt pedig aestheticai. Az elsőket illetőleg, annak tárgya a konyha s fakert; így tehát az architektura nézve kevés fontosságú, kit csupán a szép kertművészet, a parkok ízletes felosztása vagy az úgynevezett angol kertek érdekelhetnek. Ezen kerteknél a kitűzött cél: a természet szép alkotványait egyetemíteni, azokat művelni s nemesíteni, tájfestvényeket a valóságban képezni... Festőlegesen tekintvén meg kertjét a művész, alig lesz hajlandó követni a francia kertizlés természetlenségét, mely valamint azt mindenhol szemlélhetni, utakat, kertágakat, zsinóregyenes irányban elrendez, s a természetes és erőtetlen fák növéstét öllő által kénytetni merevény geometriai alkotokba átöltözni.” (66)

Novák nyilvánvalóan azonosul a kor felfogásával, egyértelműen az angolkert híve, azt tartja természetesebbnek, izlésesnek, szépnek. Megértése, toleranciája a francia kerttel szemben azonban később fokozódik. „Tagadhatatlan ugyan, hogy a francia kertrendezés olykor, jelesül ha az nagyban készül, valamint Les-Notres műveiben s a schönbrunni kertben Bécs mellett, elragadó képet ábrázol.” (98) Ez a megértés a későbbiekben egyfajta — a természeti és társadalmi körülményeket, sőt a művészi célokat is figyelembe vevő — „történeti” megközelítéssé mélyül, amely végül is elismeri a különféle kertművészeti felfogások egyenrangúságát. „Természetes, hogy a kertésznek — mennyire az a növények műveltetését tárgyalja, — különféle éghajlat alatt igen el kell különböznie egymástól, alkalmasnak tapasztaltván némelyike a gyümölcsökre, más a virágokra, más ismét a konyhanövényekre s az erdei fákra nézve. A kertészetet úgy tekintve, mint terv szerint rendezett művészetet, mely kellelmes kilátásokat, varázs-tekintetet, és téreket gyakorlatok és mulatságok számára vezéreljen életbe — nem csupán az éghajlathoz, hanem ország alkatahoz s társasági szokásokhoz képest is, különféleképpen találandjuk. Mióta behozatott Angliába a kertművészetnek most divatozó természetes stíljét, közönségség lön minden más ízlést, mint természetlent s ízlés ellenit, kiküszöbölni... vajon mi következik-e abból, hogy a most ízetlennek ismert s nézett régi frank kertek annak idejében nem voltak-e éppen oly természetesek s oda illők, milyenek a jelen időbeliek mivoltukra nézve... mind a két stílus az időskori szükségeknek megfelel. Ha mondjuk, hogy csupán az újabb stílus szép, ez csak annyit tesz, hogy a kertészeten a szépségnek csak egy nemét vesszük fel, vagyis, hogy nem engedünk más szépséget,

mint egyedül a festőlegest, vagy pedig, hogy minden előbbi időt és országot az érintett művészetre nézve barbarizmussal dorgálunk... hogy valamely stílusnak illendőségéről s hasznosságáról ítéletet ejthessünk, ismerünk kell azon célokat, melyek végett az alkalmaztatott... miféle szépségeket láthatni főképp országokban... a csinosodásnak mily fokán áll a nemzet.” (144) Itt példaként már az antik, középkori és keleti kerteket is felsorolja Novák, megemlítve az utóbbiról például, hogy célja, funkciója nem az volt, hogy sétáljanak, hanem hogy szemlélődjenek benne.

A francia- és angolkert összehasonlításának problémája azonban továbbra is izgatta Novákot. Egy következő cikkében még általánosabb szinten tért vissza a kérdésre, s végül eljutott annak felismeréséhez, hogy az eltérő szemléletmódok nem mérhetők össze, hogy minden korszakot és stílust csak a maga mértékével méltányos megítélni: „... a két stílus lényegileg s egészen különböző alapelemeiben, valamint a festészet és architektura; az egyik utánzó, a második alkotó s találmányos művészet levén. — A tájkertészet egyedül csak azon pontban egyezik meg a régi kertművészettel, hogy az éppen azon szereket, melyeket ez alkalmaz, használja. Ez utánzó művészet, valamint a festészet vagy költészet, s ugyanazon szabályok annak vezérei. A régi stílus alkotó s vegyes művészet úgy, mint az architektura, s ugyanazon szabályoktól függ. Azon szépségek, melyek után törekszik az architektura, s geometriai kertművészet, — művészet s hasznosság szépségei... Ezen művészeteket... semmiképp sem lehet összehasonlítani egymással, s róluk azt állítani, hogy a tájkertészet javítása volna a geometriai kertművészetnek... Balgatagság megvetni a régi stílus azon oknál fogva, hogy hiányzanának annál ugyanazon szépségek, melyek az újnál feltalálhatók, mely után, vagy annak elérésére, az anélkül sem iparkodott soha. Az egészen más nemű szükségekkel bír; így tehát maga nemében hasonló tökélyekkel van ellátva, mint az új stílus.” (149)

A kertek stílusát ismertető írásai mellett külön cikksorozatban foglalkozik Novák a „kerti építvények”-kel. „A kertekben alkalmazandó díszépületek rendébe azon építvények tartoznak, melyeknek célja inkább festőleg hatást eszközölni, hogysem a megkívántató szükségét kielégíteni.” Ide sorolandók a kerti hidak, kunyhók, házacsokák — görög, gót, kínai stílusban —, az angol, skót, orosz, svéd házacsokák, a síremlékek, kapuk, napórák, romok, obeliszkok, piramisok. A kerti templomokat ismertette — „Ezek olykor méltóságot s classikai tekintetet kölcsönözhetnek a scenának” — nem mulasztja el Novák, hogy ismét megemlítse mestere, Nobile művét: „Mily helyesen van például készülve s beosztva a Theseus templom a bécsi népkertben...” (152)

* * *

A történelmi múlttal foglalkozó ismeretterjesztő cikkek mellett Novák aktuális témákhoz is hozzászólt, írásai hazai és külföldi eseményekhez egyaránt kapcsolódtak. Belebonyolódott például a Mátyás-émlékmű körül kialakult vitákba. Először 1840 februárjában, egy Ferenc császár emlékére emelt szobor ürügyén fejtegette ki véleményét. Örömmel üdvözölte a felhívást: „Átlátván végre néhány lelkes fia a Hazának, hogy a képzőművészetek az ország becsületére s dicsőségére szolgálnak, s hogy műrekek megsemmisítése által a nép ízlése javul, valamint is, hogy az irántok eddigi idegenkedés ekképp lassanként megszűnik; azon nemes fogásra, s józan gondolatra jövének, miszerint egykori nagy királyunknak, egyikén a Pest s Buda díszes terei között, fennmaradandó emléket emeljenek, s mely műhez aztán egy honi szobrász dolgozza a tervet, ki már külföldön mulatásakor elég ügyességet szerze magának a képzőművészetek ez egyik ágazatában.” (222) Majd részletesen kifejtette tanácsait: bronz legyen a szobor, ne márvány, gondosan kell megválasztani a szobor öntőjét, hiszen még a leg híresebb emlékműveknél — Zauner II. József és Falconet Nagy Péter szobránál — is előfordult, hogy meg kellett ismételni az öntést, jól meg kell választani a felmagyitást

mértékét, s előre ki kell jelölni a szobor helyét, hogy a művész a végleges környezetbe tervezhesse művét, a terveket a bécsi akadémiával kell elbíráltatni, s a kivitelezéshez építész is kell alkalmazni. A vitában azután hamarosan kétségek is megfogalmazódtak: felvetődött a kérdés, hogy idősebb-e a szoborállítás, nem volnának-e fontosabb, előbbre sorolandó feladatok. Széchenynek például az volt a véleménye, hogy sok más mellett a Nemzeti Színház ügye is előbbre való. Novák is talált a szobornál fontosabbat. A bécsi politechnikumot ismerető cikkében a politechnikum és a képzőművészeti akadémia létrehozásának szükségességét, illetve elsőbbségét hangsúlyozta: „Akkor emeljünk aztán díszes téreinket érclovag szobrokat, akkor híreszteljünk festvénykiállítást... most pedig a józan ész azt látszik javasolni, hogy fölösleges pénzünket olyan intézetek felállíthatásához fordítsuk szegény hazánkban, melyekből idővel bizonyos hasznót, s általános boldogulást remélhetünk.” (232) A vita másik kulcskérdése a művész kijelölésének módja volt. Novák a nyilvános pályázatok híve volt, elsorolta azokat az egykorú nevezetes európai pályázatok, ahol a legkiválóbbak versengtek a megbízásért. Ezt a módszert tartotta volna a legjobbnak a Mátyás-emlék megvalósításakor is, nem zárva ki természetesen azt sem, hogy Ferenczy versenyezve a többiekkel végül is megkapja a kivitelezés jogát. A szobor elhelyezésére is volt javaslata: „Vajon nem volna-e tanácsos, Mátyás király szobrát Budán, a kir. várkastély előudvarában, a kir. főteremmel szemközt felállítani?” (234) Nem sokkal később a pesti műkiállításról írva csalódottan tette szavá, hogy Ferenczy nem állította ki emlékműtervét: „Távol létemben azon remény táplált, hogy ez idei műkiállításban Mátyás király javallott emléket, miután már, mint hallám, a rajz elkészült, s kezekben forog, gipszbe vagy ércbe öntve kicsinyben, alkalmam lesz a kiállított művet szemlélhetni, s kedvező véleményt róla adni; miben azonban csalatkoztam.” (240) A részletes bírálat sem késlekedett azonban sokáig. Ferenczy rajzának közzététele után Novák több cikkében is foglalkozott a tervvel. „Azonban őszintén megvallva, nem elégíthető ki sem a rajz, sem maga a javaslat váratomát, legalább is annyit remélvén hírből álló művésziunktól, hogy a rajz pontos lesz, s hogy a részletek jó összhangban állandnak az egészszel.” A rajz ügyetlenségén kívül szavá tette a perspektíva hiányát, a talpazat statikai bizonytalanságát, a király alakjának idegen kosztümjét, tartásának, gesztusainak elfogadhatatlanságát (nem hősi, hanem „bujdosó király”). Jól sikerült külföldi emlékművek felsorolása után Novák így összegzi véleményét: „Mivel az emléket javalló által nem csatoltatott a rajzhoz sem helyzeti terv, sem pedig perspektívi felterjesztése a választott térnek az épületek magasságával, lehetetlen fölötte valami bizonytost mondani technikai tekintetben.” (248) Külön cikket szentelt az ércöntés kérdésének (249), majd a Társalkodóban újra részletesen megbíráta a tervet: „pedestálja perspektív rajz-e? hol vonul át a szemvonal? hol van a szem- és távpont?” — írta többek között, majd a talpazatot „gyászalkathoz” — szarkofághoz — hasonlította, a király alakját pedig a lipcei csatavesztés után bujdosó Napóleonhoz. (250) Kifogásait javaslatokkal egészítette ki, kiváló öntőket sorolt, ismertette az ötvözet helyes arányait, megismételte ötleteit a szobor elhelyezésére, s újra szorgalmazta a nyilvános pályázatot, bírálól a bécsi akadémiát ajánlván.

Nagyobb vita kerekedett akörül is, hogy Novák megírta véleményét az 1840-ben rendezett pesti műkiállításról. Ítélete kétségtelenül szigorú volt: „Őszintén meg kell vallani, hogy a beküldött műdolgozatok között oly silányak voltak, hogy a bécsi akadémia tanítványainak leggyengébbje is azt magának vallani irtózott volna; ... óhajtanám ahelyett, hogy némelyek efféle haszatlannal mázolásokkal töltik a drága időt, inkább virágzó művészeti akadémiákban keresnek kiművelésüket; ott legalább jól rajzolni tanulnának, a színadásban készséget szerezni ügykeznének...” Azaz a festmények jó részénél Novák szerint még az elemi rajztudás és színkezelési készség is hiányzott. Nem volt jobb a véleménye a szob-

rokról sem: „A szobrászati műveket... azok még a középszerűség alatt is esvén... elmellőzzük.” Ez a határozott hang bizonyára feltűnést keltett a pusztá ismeretlenség vagy a kritikátlan lelkesedéshez szokott művészek és közönség körében. Novák természetesen az elismeréssel sem fukarkodott, ha arra érdemes művet talált. Dicsérte például Jacob és Rudolf Alt akvarelljeit, a müncheni festők közül Müllert és Kramert, s mindenki fölött Markó Károlyt. „A két olasz tájképet Markótól, ki Pisaban telepedett le, az idei műkiállítás valóságos díszének lehetne tekinteni...” Annál fájóbb volt hát kritikájának élessége, amikor a hazaiakat bírálta. Különösen érzékeny pontot érintett akkor, amikor a népszerű, nagy tetszést aratott Barabás-képet, a Galamb-postát bírálta meg. „Mit szóljak e füstös fölött? miután már a közönség kinyilatkoztatá eziránti tetszését, s az értekezők is igen kedvezőleg szólának róla. Megengedve azonban azt, hogy a gondolat jó s természetes, és hogy a színfelhordás is meglehetősen, a szemek kifejezés-teljesek; a rajzra nézve mind e mellett is kezet vele nem foghatok. Hogy az arc hibátlan legyen, azt a festész maga sem hithető el magával, s hogy a fejt nagysága által a vállakhoz képest a nyak rövid, azt kiki belátja; hogy ezen túl a mocskos árnyék helyét tisztább árnyéklás váltathatná fel, azon alig kételkedik valaki; s hogy végre a drapéria nem atlasz, vagy hozzá hasonló vászon szövet, hanem kivölgyelt vas, vagy ha úgy akarjuk, sárgaréz pléhek, mit maga az árnyékolás módja is bizonyítani látszik, a festész maga is elismerendi. Az arcon magán is nem természeti pirosságot hanem pirosítót, vagy lakkot véliünk dúsan felhordva látni...” (240) Barabás választ a bírálatra, melyet „nagy elbizottsággal s dicsekvéssel írt”-nak minősített. Visszautasította Novák tanácsait, s kétségbe vonta műértését. Képtelenségnek tartotta, hogy valaki Dennerrel tanuljon: „Mi haszna lehet egy művésznek oly modor stúdiumból, mellyel Denner 9 esztendeig festett 1 fejet?” Elfogadhatatlannak tartotta a Teniers-vel való összehasonlítást is: „Miképp lehet gyöngéded és szorgalommal dolgozott figurákat kocsma-beli burleszk vázolatokkal összehasonlítani?” — s biedermeier ízlése alapján kételkedett abban is, hogy „Hogarth botránykoztató aljas satyráiból nemesebb indulatfestést lehetne tanulni.” [60] Novák két cikkében is választott Barabásnak, megvédte Teniers művészetét, (242) majd Dennerrel kapcsolatban azt hangsúlyozta: „Egyébiránt sem a műbíró, sem pedig a közönség nem szokta azt kérdezni soha, mennyi idő kell egy vagy amaz kép elkészítésére, hanem ha művészileg van-e végezve a rajzolt tárgy.” (245) Ebben a cikkében írta a már idézett sorokat művészeti tanulmányairól, hogy hozzáértését, bírálói jogosultságát bizonyítsa, s hitet tett a vita szabadsága mellett is: „Egyébiránt is, kinek kinek szabadon áll, ha dologhoz ért, saját nézeteit másokkal tudatni, anélkül, hogy kényszeríthetné azokat részére állani.” A vitából leszűrt végső következtetése is tanulságos: „... háládatlan vállalat mások műszüleményeit lelkiismeretesen megbírálani...” Nem is írt többé hazai műkiállításról. A kérdés azonban, hogy ki jogosult mások műveit megbírálani, továbbra is foglalkoztatta. „Némelyek azon bal hiedelemben élnek, hogy egyedül csak az, ki valamely mesterséget maga űz, szólhat fölötte alaposan, s ennél fogva mások ítélete helytelen... Állhat-e tehát azon állítás, mely szerint aesthetikai igaz ítéletet csak az ejthet, ki a festészetet, szobrászatot s chalcographiát mint mesterséget űzi? Minden egyes embernek adott a természet annyi belátást, hogy megítélhesse, főleg, ha már sokat látott s tapasztalt, mi jó, mi rossz, mi deli s mi nem; azt pedig különösen, ha divatos-e vagy nem.” Állítását a zene területéről vett példával is alátámasztotta: „ki megbarátkozott a hanggáztal históriájával, utazásainál concertekbe részesült, s figyelemmel hallgatta — ez már anélkül, hogy a muzsikát mint mesterséget űzné, művészek produkciója fölött ejthet alapos ítéletet...” (246)

S hogy milyen színvonalon tudott Novák hozzászólni a kortárs művészet kérdéseire — ha a tárgy felette állt az elemi mesterségbeli követelményeken —, azt a müncheni festészetről írott cikksorozata bizonyítja.

1840-es tanulmányútját követően számolt be tapasztalatairól, az ott látottakról, igen részletesen, sok folytatásban, számos alapvető elvi kérdést is érintve. Bécs iránt érzett vonzalma-elfogultsága ellenére felismerte, hogy a korabeli művészet egyik legfontosabb centruma München lett: „Valamint festészet, úgy a szobrászat s architektura is, melyek egymásnak mindenhol kezét nyújtának, Münchenben a tökélyesség legmagasb fokára léptek fel...” Figyelemre méltó, hogy vizsgálódásai során — ahogy Barabás bírálatában is — nem a képek témája, az elmesélhető történet, hanem a művészi-mesterségbeli szempontok álltak első helyen: „Hibátlan rajzolása miképp az alakoknak, úgy egyéb tárgyaknak is első feltétel; tudományos művészeti elrendezése a külön csoportozatoknak, a második; s végre kellő színezés, mely azonban már a légperspectiva igaz értésén alapul, a harmadik feltétel.” Elemzései során a rajz, a kompozíció és a színezés szempontjain túl azután a mélyebb tartalmi vonatkozásokat is figyelembe vette Novák. Olyan aktuális tendenciákat is felismert például, mint a romantikus ideális tájkép megjelenése. Rottmann jellemzéseket írta a következőket: „Ő bizonyos iránynak képviselője, melyet kivülről csak kevesen követnek, s pedig azt, melyet ideálnak nevezhetünk. Ő mind e mellett is nem csupán utánzója a valóságos természetnek, hanem költész is, ki a természeti tárgyakat nyelv gyanánt használja, s általuk gondolatokat és érzelmeket ébreszt a vizsgálónak keblében, melyek mint szép világ-ból visszamelegedések eleféléthetővé teszik a valóság tökéletlenségét. Ki ekképp uralkodhatik a holt anyag fölött, annál már magától is értetik, hogy a technika tökéletes mestere.” Külön irányként tárgyalta Olivier műveit: „E művész képei olykor mély jelentésűek, hogy symbolikai festvényeknek lehetne őket nevezni.” Megkülönböztette az „architekturai festészek”-et is, akik „középkori építvényeket” ábrázoltak képeiken. Figyelt a megújuló vallásos törekvésekre is: „Azon új felemelkedésnél, melyet a képzőművészet jelen századunkban nyert vala, főleg megjegyzést érdemel az, hogy annál a vallási elem lép előre. Ha ez Carstensnél csupán Dante »isteni komédiája« által lépett kiegészítve elő, s Cornelius csupán langesze egy részét kölcsönzé neki; mind e mellett is Overbeck, Koch, Veit és Schadow egyedül csak a religio szolgálatában láták fokként a legmagasb, ha talán nem egyedüli érdemes rendeltetését a művészetnek.”

Klasszicista ízlésével összhangban lévő álláspontját az esztétikai általánosítás szintjén is meg tudta fogalmazni Novák: „Csupán az által lehet valóságos mesterművet előteremteni, ha páros életre lépnek egymással a természet és szellem. Amaz adja az edényt, ez pedig a tartalmat hozzá. Azonban sem az edény maga, sem pedig a tartalom maga nem ad szép művészeti alkotványt, legyen bár az első még oly gazdagon s díszesen is metszve, s az utolsó még oly mélyen gondolva. Mivel pedig a realistikai műalkat tulajdonsága, hova a genre s közönséges tájfestés is tartozik, abban áll, hogy az különösen kiemelve a valóságost, s így a gondolatot lehetőleg elkülönözve, az időt, helyet, s tárgyat illetőleg jellemezze, miáltal az általánystól elválasztani lehessen: ennél fogva e műalkatban fekszik egyszersmind a veszély is legközelebb, hogy a gondolat az érzéki állástól, melynek rendeltetése azt hordoznia, végképp elnyomatik, hogy aztán prosaképek erednek telve ámitó természet-utánzással s technikai mesterséggel, melyeknél nem hibázik semmi más, mint csak a fő dolog: a lélek. E veszélytől megóva legbiztosabban azon szellem, mely Carstens, Cornelius, Overbeck, s más híres mesterek idejétől fogva, a festőművészetet németországban ismét életbe vezette, s eredeti méltóságához visszakísérte —, a művészi idealizmus. Ez szerencsére nem egyedül németországban nyert fenséget a szellemi prosa fölött, hanem hatás nélkül a szomszédokra nézve, jelesül a Rajnán túl fekvőkre sem maradt.” (244)

Az egyetlen járható útnak a nemes idealizmus, a német festők követését tekintette Novák. A magyarországi művészeknek sem ajánlott mást, végső soron a műkiállítás kritikájában felvetődött problémák meg-

oldását is ebben látta: „Vajon kitüntetik-e magukat hazánk művészei sentimentál-romantikai situatiók által; idealisták-e ők miképp az egész irányban úgy a színben is; a legmeglepőbb hasonlatosság mellett mutatják-e képeik egyszersmind azon szabadabb felfogást, mely inkább a karakter tanulmányán alapul általánosan, mint sem az eredeti kép vonásainak egyenes áttételén a vászonra; festvényeik kitüntetik-e magukat élenkség, érzés igazsága, intentiók érthetősége, a rajzolás hatalmas tanulmánya által; képesek-e rendkívül finom ecsettel s magos mérsékelő de igaz színnel költészet dús gondolatoknak tetszetős alakot adni? phantasia teljeseke-tájfestvényeik, s elárulják-e azon mozgékony levegők végtelen különféleségét s rendkívüli igazságát; szerencséseke-e a távoli naptól megsütött hegyek finom tónjának eltalálásában? — mind e kérdésekre, nem áll hatalmam-ban felelni, azt tanácsolván egyedül, hogy úgy nevezendő művészeink azon igaz utat válasszák céljuk elérésére, melyen német ország jelen nagy művészei haladtanak, nehogy tévesztve az igaz ösvényt, a művészi világ előtt örökre ismeretlenek maradjanak!” (244).

Novák sok írását áthatja valamiféle közéleti elkötelezettség is. A közállapotokkal való elégedetlenségének lépten-nyomon hangot adott, s ha csak a legkisebb alkalmat kínálta is valamely téma, azonnal előállt jobbtájt célzó konkrét, gyakorlati javaslatával. Leggyakrabban a magyar képzőművészeti akadémia megteremtésének szükségességét tette szóvá. Szinte ceterum censeoként egész sor cikkében felbukkan a gondolat: „Hazánk eddigelé csak parlag mező, mely mind addig is az maradand, míg szép művek akadémiáját keblébe fel nem fogad...” (52) „Míg magyar hazánkban szép művek akadémiája lábra nem áll...” (58) „Mindaddig, míg a honban képzőművészeti akadémia fel nem áll... nálunk a művészetek fel nem virágozhatnak.” (97) „Hazánkban mind eddig az összes képző művészetek mély álomban merengenek, s az e célra szolgáló képző intézetek teljes hiánya s a sok fonák nézet miatt egy-hamar jobb fordulatot alig remélhetni. — Nehány nagylelkű hazafinak erőlködése, kiknek dicséretes ügykezete oda látszik célozni, hogy a képzőművészeteket itt is életbe szólítsák, s a közönséget azok iránt, ha csak kis mértékben is, hajlandóvá tegyék — csak bizonyosságul fog ismét szolgálni, hogy a jelen helyzetnél a legtisztább akaratként is minél előbb sírjába kell szállni! Polytechnikum s képzőművészeti akadémia felállítása nélkül ez alig lehet más, mint szép, nemes ugyan, de sikertelen fáradozás.” (215) A vissza-visszatérő fordulatokat még sokáig lehetne idézni. [61] Érvei is egyre bővülnek: „Ama számos javaslat s indítvány között, melyek magyar hazánkban most egymás után szőnyegre jutnak... egy ily Polytechnikum méltán elsőseget érdemelne... Éppen ily szükséges volna egy képzőművészeti akadémia is, hogy a kontárságok végre már megszűnnének...” (232) Az akadémia Novák szerint valamiféle központi lektori hatóság szerepkörét is betölthetné: „Ha oly művészeti akadémiával dicsekedhetnénk, mely helyes ízlésű tudományos férfiakból állana, az kérdésen kívül sokat segítne az architektura magas polcára emelkedésére s annak díszre jutására, főleg ha az ország minden megyéiből s előkelő városiból oda küldetnének a műtervek bírálat végett. Ez által eltűnnének rövid idő alatt mind ama számos s rút épülethomlokzatok, melyeneket még fővárosinkban is látni képtelenek vagyunk, s melyek az architektúrát csak lealázni alkalmasak.” (115) Az ízlésfejlesztés, a művészképzés mellett a művészeti élet szervezeti-intézményi kereteinek megteremtését is az akadémia létrehozásának függvényeként látta Novák: „A képzőművészeti akadémiák felügyelése alatt alapulnak a műegyesületek, amelyek célja a jeles műdarabokat a közönséggel megismertetni, s a művészek dolgozatának eladása által más helyes műdarabok készítésére ösztönözni őket... a műegyesületek bíráló tagjai összesen akadémiikusok... magától is értetik már, hogy ott egyedül csak a próbát kiálló dolgozatok elfogadásáról lehet szó.” (247)

A képzőművészeti akadémia és a vele többnyire együtt emlegetett politechnikum szorgalmazása mellett

több más közhasznú javaslata is volt Nováknak. Nem részletezzük a művészetekhez szorosabban nem kapcsolódó vasútépítési és folyamatszabályozási terveit, [62] de városrendezéssel, művészeti intézményekkel kapcsolatos ötleteit érdemes röviden felsorolnunk. 1836-ban például a következőket javasolta: „Nagy díszére válnék Pestnek, ha az új tért (vásárpia) egy obeliskussal ellátott szökőkút, vagy más nagyműű középület, például helyes stílusban felemelt basilika díszítené, mivel ily nagy pusztaság, város közepett éppen nem szül jó behatást.” (100) 1838-ban, ugyancsak a vásártérre vonatkozóan írta: „egy magyar nemzeti színház illet volna helyes architekturai stílusban felkészülve, s ellátva két felül szökőkutakkal.” (168)

1840-ben, a két évvel korábban Ferenc császár tiszteletére egy galíciai kisvárosban felavatott emlékmű ürrügyén a pesti szoborállítás aktuális kérdéseiről írt. Bár császárhűségéhez híven ő maga arra buzdította a pesti polgárokat, hogy ők is Ferenc császárnak állítsanak emléket a vásártérre vagy a német színházzal szemben, de azt sem hallgatta el, hogy mások egy Mátyás-emlékmű érdekében buzgólkodnak. (222)

Rendkívüli alapossággal és körültekintéssel fejtette ki véleményét a kiállítási termekről is, amikor hírt vetett, hogy Pesten múkiállítást terveznek. „Lelkes hazafiak állván össze, magyar országban a végre, hogy helyes művészeti dolgozatok közszemléletül kitéte által javuljon az izlés, s a képzőművészetekkel foglalatokodó férfiaknak alkalom nyújtassék, műszüleményeiket bemutatni a művészet barátainak, s így azután másokat is hasonlóok előteremtésére buzdítani: — célszerű lesz talán, azon tékekről szólni, melyekben a kiállítandó festvények helyet foglalnak, s melyeknek ügyes elrendezésétől függ a műtárgyak jó behatása, mi mostanban annál inkább érdekes, mivel az idén Bécsben a szép művek kiállítására ápril 9-dikén kezdődik, május 22-dikén végződik, s most először a Polytechnikum új termeiben.” (225) A kiállítótermek legfőbb kritériumának az egyenletes világítást tekintette, fontosnak tartotta továbbá, hogy kiküszöbölhető legyen a képek tükröződése és a nézőt zavaró más „sugárzó világbehatás”. Konkrét elképzelései is voltak arról, hogy milyen lehetne egy ideális kiállítóterem. Különösen érdekes az a javaslata, melyben egy henger formájú épület koncepcióját vázolta fel: „Építsünk egy rotundát, s osszuk be annál mintegy 10 radiál oldalt; így azután mindegyik emeleten 10 termet kapunk. A terek mindegyikének adjunk egy ablakot... Célszeres volna az építvény közepén elrendezni egy oly átmérétű s henger alakú tért, mely az illető termet elzárná a neki megfelelő és szemközt eső ablakvilág ellen. Itt oszthatni be a szükséges hágcsokat is... mely hágcso varázs megvilágítást nyerend felőlről...” (255)

Bécsben, a képtárakat tanulmányozva felvetődik benne az Esterházy-képtár hazahozatalának gondolata is. A Belderé gyűjteményének ismertetése után így folytatja ültetészámolóját: „De nem csupán e Császári képgyűjtvény bír nevezetességgel... Láthatni például Mariahilf nevű külvárosban, herceg Eszterházy kert palotájában a legjelesb festvény gyűjteményt, körülbelül 800 választott darabból állót, Raphael, Correggio, Guercino, Albani, Dominichino, Palma, Claude Lorrain s sok más elhírvűt főtésztől, egész szobrokat pedig, többek között Canova, Schadow, Tattolini s más derék szobrászoktól, kiket művészi tehetségük s tudományosságuk emelt ily magas polcra, valamint rézmetszvényeket is, s nagyszámú kézrajzolatokat. E műszám pontig elegendő volna egy nemzeti képtár megalapítására Pesten, ahonnan azután tudományos műveltségű idegen utazók is megelégedve lépének ki.” (276)

Még élete utolsó korszakában, német nyelvű írásaiban is egész sor javaslatot találunk. Leírta például, hogy hová helyezné el József nádor szobrát (310, 311), szorgalmazta a várnegyed rendezését, fasor telepítését (313), javasolta, hogy a Lánchíd elkészülte után építsenek új feljáratot a Várba, figyelembe véve a Pestre való rálátás szempontjait is (315), sőt egy a pestihez hasonló szépítő bizottság alapítását is szükségesnek tartotta (318).

A jobbítás és a hasznos ismeretek közlésének szán-

déka jellemzi azokat a Novák-cikkeket is, amelyeket művészeti vagy művészettel is kapcsolatos intézményekről írt. A bécsi Képzőművészeti Akadémiáról szóló cikkében például részletesen elmondja az intézmény történetét, leírja az épületet, a helyiségek sorrendjét, funkcióját, a belső szervezeti felépítést, felsorolja a direktorokat (tanszékvezetőket), tanárokat, korrektorokat, ismerteti az ösztöndíjrendszert, a tanulmányi kiállítások rendjét, az anyagbeszerzési lehetőségeket. (1) Hasonló részletességgel leírta adott a bécsi Polytechnikumról, ahol többek között földmérést, vízépítést lehetett tanulni (4), valamint a hadmérnököket képző „ingenieur-akadémia”-ról. (53) Külön cikk foglalkozott a bécsi Akadémia „rendszerabásai”-val, azaz szervezeti felépítésével, ügyviteli rendjével (76), egy másik írás az Építési Igazgatóság alkalmazottaival szemben megfogalmazott követelményeket ismertette, akiknek jártasaknak kell lenniük a „theoretikai s alkalmazott mathesis, földmérés, helyzeti s más tervek rajzolása... polgári, vízi, úti, kikötői építés” területén. (101) Nyilvánvaló, hogy ezeknek a kritériumoknak maga Novák is megfelelt. Önálló cikkben foglalkozott az érvényben lévő építési rendeletek részletes ismertetésével is. (167)

* * *

Kétségtelen, hogy Novák írásai kifejezetten népszerűsítő, ismeretterjesztő jellegűek, bennük azonban megtalálhatók a tudományos igényű művészettörténet-írás csirái, kezdeményei, elemei is. Említettük már törekvését az alapfogalmak tisztázására, a szakkifejezések pontos definiálására. De ide sorolható az írásaiban fellelhető rendszerezési igény, a tipológiai szemlélet, a stílusfogalom, a stílustörténet és a korstílusok rendszerének kidolgozási szándéka, a történetiség — a fejlődés-hanyatlás — elvének alkalmazása, az ikonográfiai-ikonológiai kérdések iránti érdeklődés.

Mérnöki képzettségének, természettudományos-racionalisztikus szemléletének megfelelően Novák erős vonzalmat érzett a rendszerezés, a tipizálás iránt. Több cikkében úgy tárgyalt egy-egy épületfajta, hogy az antik előzményektől a kortársak alkotásáig vizsgálta ugyanannak a típusnak a megjelenési formáit. Így például 1833-ban a hidakról írva az ókori emlékektől eljutott az angol öntöttvas hidakig, sőt a Pest és Buda között állítandó híd problémáig is. (6) Vagy a diadalkapukat ismertette a híres római példaktól a kortársak által emelt, sokszor már csak ideiglenes, alkalmi, fából, deszkából készített építményekig. (10) Ugyanilyen nagy történelmi távolságokat fogott át az emlékoszlopokról szóló cikke, ahol Trajanus római emléktől Napóleon Vendôme téren álló oszlopáig tárgyalta a műveket. (65) A tornyok fajtaát vizsgálva a török építészetet hasonlította össze a középkori székesegyházakkal: „Mily behatást szülhetnek vajon a törököknek izletlen minaretjeik? mily pompásan emelkednek ellenkezőleg a goth-egyházak fenséges tornyai! olykor kanyarokkal, rózsákkal s több más díszesítvényekkel borítva ugyan, mindaz által szívesen mulatoz a szem ezen díszességeken, értvén a mesterség nagyságát s nem feledvén, hogy azon ékesség és drágaság által, melyet a művész azoknál használt, az egész elragadtató, méltóságos (imposant) tömegeit el nem veszti szeme elől.” (16) A színházépületeknél a görög, római, etruszk maradványok ismertetése után tért át az újabb kori emlékek bemutatására. (48) Egy későbbi cikkében visszatérve a témára az antik példák, továbbá Palladio és Bernini klasszikus megoldásai után a kortársak legújabb kör és tőrszad alakú színházterveit is ismertette. (108) A hajdani templomokról írott cikke az egyiptomiaktól a görög, római, kínai, arab, török épületekig hasonlította össze az emlékeket (116), a Néhány szó a mezei palotákról című írásban pedig az antik és az olasz vidéki kastélyokat és villákat. (119) De még az ajtókról és ablakokról szóló cikkében is végigpáaszta a történeti múltat, Vitruviustól Ghibertin át Palladióig. (216)

A rendszerezés másik fajtája volt, hogy az azonos funkció különböző formai megnyilvánulásait, megoldásait helyezte egymás mellé Novák. Így például bemutatta

az antik templomok (19) vagy az antik villák (22) típusait. 1838-ban a Hétlápokban írt nagyobb tanulmányt Építványalkotók címen, ebben a klasszicista épület-típusokat sorolta fel, s illusztrálta is, rajzai nyomán Lehnhardt metszette részbe ötven épületfajta tömegvázlatát és alaprajzát. (183)

A rendszerezésnek, a tipológiai szemléletnek egyik sajátos fajtája a stílusfogalom alkalmazása, az emléksajátos stílusok szerinti elrendezése. A legjellemzőbb közös formai jegyek megtalálása, a sokféle egyedi megnyilvánulásnak egy-egy ideáltípus köré való rendezése magasrendű absztrakciós tevékenység, mindenképpen része a tudományos módszernek. A történeti szemlélet kialakulásának is fontos feltétele a stílusfogalom létrejötte és a történeti stílusok differenciálódása, egymásutániságuk meghatározása. A stílus szó jelentésének körüljárása után büszkén írta Novák — már egy viszonylag korai cikkében, 1835-ben —, hogy „képek vagyunk az indiai, perzsa, egyiptomi, chinai etruszk (görög), római, bizanti (új görög), arab-mór, arab-német (goth) s az újabb (modern stílt) egymástól megkülönböztetni s karakterizálni.” (67) Ezek az elnevezések mai fogalmainkhoz, szóhasználatunkhoz viszonyítva természetesen még kezdetlegesek, pontatlanok. Különösen feltűnő, hogy a középkort, a gótikát követő időszak megjelölésére egyetlen gyűjtőfogalmat, a „modern” kifejezést alkalmazta Novák. Nem teljesen indokolatlanul azonban, hiszen szemléletében az egész újkori művészet legjellemzőbb közös tulajdonsága az antik építészeti elemek felújítása, variálása volt, s magának a kifejezésnek is — az antik és modern szembeállításaként — nagy hagyományai voltak a 17—18. századi esztétikai gondolkodásban.

A stílusoknak ez a rendszere a későbbiekben továbbfejlődött, finomodott, differenciálódott Novák írásaiban. Egy 1842-ben megjelent cikkében már tizenhét a „megkülönböztethető építési stílusok” száma: egyiptomi, indiai, görög, toszkán avagy etruski, római, bizanti, goth vagy lombardi, arab, régi német, normann, olasz, régi francia, új francia, angol, új német, kínai és török-perzsa. (290) Érdemes megjegyzéseket fűzni az itt felsoroltakhoz. Feltétlenül gazdagodást jelent, hogy itt már határozottan elválik a görög, az etruszk és a római művészet, nem tudni viszont, hogy mit jelöl a „goth vagy lombardi” kifejezés. Az időbeli egymásutániságot követő sorrendben ez talán a ma használt román stílus megfelelője lehetne, de tartalma itt kifejtetlen, s Novák más írásaiban sem különül el ez a korszak, s megjelölésére nem használ külön kifejezést. A tulajdonképpeni gótikus stílust itt „régí német”-nek nevezi, ez nyilvánvaló a definícióból: „ennek fő karaktere a hegyes ívekben áll, magas tetőkben, magasra emelkedő s merész készletű boltozatokban, melyeket vékony nyúlánk oszlopok hordoznak, s melyeknél az ellenfalakat díszített támaszoszlopok képezik”. Érdekes, hogy külön stílusként kezeli a „normann”-t, vele az angliai, „két egymást átmetsző szögellipszist” alkalmazó gótikus építészetet jelölte. Az „olasz” építészeti az antik hagyományokat újította fel, ide sorolta tehát Albertitől, Brunelleschitől Raffaellón, Palladión át Berniniig a klasszicizáló tendenciákat. A „régí francia” a helyes ízléstől elrugaskodott 15—16. századi építészeti jelölte, jellemzői: „magas tetők, magas kémények s idomtalan frontonok, valamint hajlított vonalak, miképp a talprajzban, úgy a homlokzatban is”. Az „új francia” lényegében a klasszicizáló törekvéseket jelöli, míg az „angol” már a romantika irányába mutató próbálkozásokat. Az „új német” stílus a mi klasszicista fogalmunknak felel meg: „ez a tiszta antik görög formákat választja mintaképül, s ennek köszönheti jelen századunk fölséges architekturai műveit”. Legjelesebb képviselőit is felsorolja Novák: Schinkel, Klenze, Gärtner, s a hazaiak közül Hild, Pollack, Zitterbart. (290)

Konkrét építészeti elemzéseiben, művészekről szóló monografikus cikkeiben még ennél is több stílusfogalmat használt Novák, egy-egy elnevezés jelentésében azonban sok ingadozás, bizonytalanság tapasztalható. Különösen problematikus a gótikus „jelző” alkalmazása. Az Aia

Sophia templomról írva például úgy véli: „Ezen egyházon vehetni egyszersmind észre a goth stílt első nyomdokait.” (25) Egy másik korai cikkében is az 5. századtól számítja a „goth” architektúrát. (58) Majd megpróbálja a fogalmat történetileg is elhelyezni: „a hajdani goth építőmesterség, mely az ostgothok királya Theodorik alatt díszlett s virágzott Olaszországban, bizanti eredetű. Az új görög építőmesterek hozák architektúrájukat a mörökhöz Spanyolországba, melyből aztán kifejlődék idővel s kedvező körülmények közt a mór s új goth építési stílt.” Itt tehát már két történeti periódust jelöl a gótikus jelző, a ravennai építészeti virágkorát a „hajdani goth”, s a tulajdonképpeni gótikus korszakot az „új goth”. (72) A román építészeti eltérő jellemvonásait felismerte ugyan Novák, nem tekintette azonban egyenértékű stílusnak, nem alkalmazott külön elnevezést rá, történeti helyét azonban jól látta. „Azon architektúra, mely Nagy Károly alatt vitetett át Németországba s Galliába, elfajzott görög-római építésnem volt, melyet könnyű megismerni a gömbölyű ívekről az ablakokon s boltozatokon... Ebből fejtett ki az igaz német avagy új goth architektúra az arab s német stílt vegyülése által, mely díszlett a 13dik századtól kezdve a 16dik századig.” (72) A gótika eredetének kérdésében hamarosan tovább finomította véleményét Novák: „több hitelt érdemel az, hogy a hajdani német stílt a régi goth s bizantinak alapjain nyerte tökéletes kiművelését, miután Németországban találhatni nyomdokokat a bizanti architektúráról: ellenben arabról éppen semmit.” (73) Majd az arab építészeti szentelt önálló cikkében is megismételte: „az arabia stílből való átmenetelt az új goth stílből sem nem vehetni fel, sem nem bizonyíthatni be.” (80)

Gondot okozott Nováknak maga az elnevezés is. Tudta, hogy a gótok sokkal korábban szerepeltek a történelemben, mint ahogy a róluk elnevezett stílus keletkezett, s nagyon rövid ideig ahhoz, hogy bármi érdemlegesen teremtsenek. „Tudva van, hogy a gothok uralkodása tovább nem, mint csupán félszázadig tartott, — mely időközben nem fejlődhetett ki valamely tulajdonos építési stílt; már pedig azt sem vehetni fel, hogy a gothok, egy szüntelen háborúskodó nomád nép architektusokat hozott volna magával.” Ennek ellenére fenntartotta e korai periódusra is a „goth” elnevezést, bár véleménye szerint mindazt, ami ebben az időben keletkezett, Bizáncból származó görög művészek hozták létre. „A 12dik századdal lépett végre életbe az új goth architektúra. Miként s honnan eredt legyen az, eddiglen titok s az is maradand, nem jutván reánk semmi írásban foglalt közlemény azon mesterekről, akik azon műalkotványokat felkészíték, még csak nevük sem.” „Ezen építés nemnek nem lévén semmi közössége a régi góggal, s inkább közelgvén az a bizantinhoz, azt ez okból új gothnak nevezék. Ezen stílt fő megkülönböztető critériuma a bolthajlás... Az új goth építésnem a régi goth architektúráról nem csupán a bolthajlások hegyes formája, hanem ezentúl, még pedig különösen, tudományos elrendezése által különbözteti meg magát, mely feltűnőleg előlép minden műszüleményekben.” Azaz itt Novák a gótika fő jellemvonásának a csúcsíves formákat és a bonyolult „matematikai calculus” alapján szerkesztett alaprajzokat, illetve statikai konstrukciókat tekintette. Majd ismét visszatérve az eredet kérdéséhez — még ugyanezen cikken belül —, végül is ott kötött ki, hogy elnevezésként a „hajdani német” kifejezést ajánlotta: „De hát kinek: a németeknek, vagy a normannoknak, vagy talán a szászoknak tulajdoníthatni-e ezen építésnem felalálását? A gothoknak a 6dik századból nincs legalább benne részük, miután csak a 12dik században jó elő... a németeket illeti azon elsőség, hogy nevet adtak az építő művészet azon nemének, mely egész tökélyében gyakoroltatott a német földön. Mind ezeknél fogva azt mindaddig hajdani német architektúrának nevezendjük, míg teljesen meg leszünk győztetve arról, hogy más idegen nemzetek is valódi részt vettenek annak származására s kiművelésére nézve.” (89)

A bizonytalanság később sem szűnt meg. Amikor 1839-ben önálló tanulmányt szentelt a „goth építészeti”-

nek, kritériumként megint csak azt alkalmazta, hogy mindaz gótikus, ami eltér a klasszikus aniktól: „Azon díszítvények, melyek a hajdan architektura egyszerű alkatától elválnak, közönséges goth nevezetét nyernek.” Ezen az alapon azután ismét gótikusnak tekintette a velencei San Marco templomot („görög-goth”), a spanyolországi arab-mór építészetet és a szász és normann gótikát egyaránt. (202)

De nemcsak a gótikus művészet elnevezésében mutatkoztak bizonytalanságok, a stílus értékelése, esztétikai megítélése is ingadozott. Már idéztük azt a cikket, ahol a középkori székesegyházak tornyait „fenséges”-nek, „mértőszagos”-nak nevezte (16), a strassburgi Münsterrel kapcsolatban is azt emelte ki, hogy „a ragaszték-oszlopok virágokkal s levelekkel ékesítve finomul vannak dolgozva...” (60). Strassburg, Bécs, Nürnberg, Köln gótikus katedrálisairól írva pedig már valóságos dicsőhimnuszt zengett: „Ezen óriás tömegek megtekintésénél ekkép kiálthatnánk fel: Mily tömeg, mily magosság, mily szörnyű kő-epos! Vajon hordhatja-e azt a föld? Mily nagy műalkotvány az egészre nézve, mily szorgalmas bánás a részletekben, mily fölséges emléke az emberi merénynek és serénységnek. A gondolatban mily bátorság, a tervben mily ésszép, a létesítésben mily erő! Ez egy valóságos Shakespeari tragoedia, Lear király, kövekből felemeltetve.” (73)

Nem volt ilyen egyértelmű a lelkesedés és a dicséret ott, ahol a gótikus stílusú emlékek az antik művészettel kerültek szembe. Amikor például az egyetemi épületek történetét vizsgálta — természetesen megint a görögök és rómaiak példáitól kezdve —, s eljutott a cambridge-i és oxfordi kollégiumokig, akkor a dicséretbe némi mentegetőzés is vegyült: „Habár e most érintett építvények goth stílusban épültek is fel, ezek mind amellett bámulatra méltók...” (146) S ha közvetlen összehasonlításra került sor, akkor természetesen a klasszikus antik művészet felsőbbrendűségét hangsúlyozta: „miben létezhet a görög római architektura szépsége, vagy viszonyos jelessége; mi okból kellemes ez a goth vagy más egyéb építési nemnél; min alapszik ama szépség, melyet azon észreveszünk; melyek azon külső jelek s rendíthetetlen szabályok, melyek által képesek lehetünk megítélni az abban létező szépséget?” — tette fel a kérdést Novák az építészeti szépség vizsgálata során. (143) De az is előfordult, hogy a gótikán belül tett különbséget, klasszicista ízlésének megfelelően az egyszerűsége, a nyugodt nagy formákra törekvő angol építészetet fölébe helyezte a „díszítvényt pazarló” franciának: „Britannia szerzé a legjelesb mustrákat a szász s normann goth architektúráról, mely építvények csodálatra méltó finomsággal s tisztasággal készültek. A finom ízlésű tagok jól meg egyeznek a képfaragási művek számával, melyek nem árulnak el pazarlást, a midőn ellenben efféle díszítvények más helyen az ily nemű épületeket egészen elborítják... A részletek sokszorozása ártalmas a főhatóságra nézve...” (202)

A reneszánsz és a barokk kifejezés használata a 19. század első felében még nem volt általánosan elterjedt. A stílusok szisztematikusan felsorolásában Novák sem emlegette ezeket még, de egy-egy cikkében — mint már idéztük is — előfordult adekvát alkalmazásuk. [Az „újraszületést” Albertivel kapcsolatban használta (282), a „barokke” kifejezést Borromini iskolájának jellemzésére. (199)]

A stílus kategóriákat Novák elsősorban az építészetre alkalmazta, a festészet történeti tárgyalásakor viszont az „iskola” fogalmát használta. „Iskola nevezet alatt bizonyos számú művészeket értenek a festészetben, kik valamely mester után képezék magokat s kinek modorját azok majd nagyobb, majd kisebb mértékben felvevők...” (55) Az iskolák differenciálása azonban még meglehetősen elnagyolt volt: az olasz művészetben belül ugyan használta Novák a firenzei, római, velencei, lombardiai, bolognai, nápolyi iskola elnevezést, de a többi nemzet festészete nem bomlott további csoportokra, csupán francia, német, belga, angol és németalföldi iskolát különböztetett meg. Ez a felosztás nyilvánvalóan a korabeli képtárak, múzeumok gyakorlatára

épült. A kiállítótermekben ilyen elvek alapján rendezték el az emléktárgyat, utazásai, személyes tapasztalatai alapján ezt követte Novák. Volt hogy egy-egy nevezetes gyűjtemény egészéről írt ismertetést — így például a bécsi és berlini képtárakról: Helyes festvények a bécsi cs. kir. képtárban (132), Remek festvények a berlini kir. képtárban (145, továbbá: 158, 267, 270, 275, 276) — vagy egy-egy művészről, csoportról, művészcsaládról: Guercino (103), Honthorst, Jordaens és Teniers (106), Tibaldi (107) Carracciak festvényei a bécsi képtárban (141, továbbá: 204, 210, 224, 289, 291) —, de több cikkében kifejezetten az iskolák szerinti elrendezést követte: Spanyol iskola festvényei Bécsben (219, 220), Bolognai iskola... (221), Lombardi iskola... (226), Német iskola... (230), Németalföldi képirók... (261).

A tudományos igényű művészettörténeti megközelítésnek fontos eleme az időbeli folyamatok korszakokra bontása, a fejlődés-hanyatlás gondolatának elismerése és alkalmazása. Novák — nyilván Winckelmann nyomán — már a görög művészetet is így szemlélte: „Ha a görög művészetben 3 időszakaszt különböztetünk meg, azaz annak kezdetét, kifejlődését s magasabb kiművelését; úgy már Phidias, Polyklet, és Myron a második, ellenben Praxiteles a 3dik időszakhoz tartozik, mely a macedonai uralkodással egy kora esik” (27) A fejlődés gondolata felvetődik az európai művészet 16. századi felvirágzásának vizsgálatakor is: „szükségsé lenne a képrás eredetét, haladását, gyarapodását s tökéletességre jutását megmutatni...”, de tisztában volt azzal is, hogy saját kora nem feltétlenül magasabb rendű az előzőknél: „Ha nincsen is reménységünk felülmúlni századok remek művészeit, elég dicsőség azokat csak elérni és utánozhatni is.” (26) A csúcspontok után ugyanis hanyatlás következik: „Ki már az architektura történetében eléggé jártas, azt fogja tapasztalni: hogy az összes művészetek az időjárat s ízlés hanyatlása által bizonyos változások alá vannak rendelve, mitől sem hatalma az egyiknek, sem lángelméje a másiknak, nem képes magát tökélyesen megővni”. (113) Ezt a hanyatlást már a görög és római építészetben belül is észrevette Novák: „De már akkorban az architektúrái nagy és szép stílus időkora lefolyt, s most már elkezdének a nemes egyszerűségtől távozni, és figyelmöket inkább a díszítvényekre fordítani”. (130) Okát a személyes becsúszásban, a túlzásban vitt újításban vélte megtalálni: „Voltak azonban mindenik korban afféle férfiak is, kik... hasztalan dicsvágy által igyekeztek feltüntetni magukat, kietlen utat nyitván az önkény s újítás mezején... Ily rosszul értett újítás rendszere az eredetiség után volt főoka a görög római architektura elenyészésének...” (131) Hasonlóképpen vélekedett a 16. század nagyjai után bekövetkezett hanyatlásról is: „A művészetek mindenikében van egy időszak, midőn a genie bizonyos magassági pontot ér el; azoknak büszkesége, kik ez időszakban élnek, különös módokkal vezérli őket a dicsőségre. Némelyek azt vélik, hogy ehhez az egyetlen út az újítás, s a régiek dicsősége elérése vagy még felülmúlására nem szükséges más egyéb, mint csak több valamit tenni, vagy azt másképp tenni: ez a rossz ízlés s bizzarria közönséges elve.” (262)

A hanyatlás és az újítás — pontosabban a mindenáron való újítás — összekapcsolása Novák világszemléletének sajátos ellentmondásaival függ össze. Jozefinizmusát, Habsburg-hűségét, forradalom- és köztársaságellenességét már említettük, de arra is utaltunk, hogy különösen az itt nem tárgyalt nem művészeti tárgyú ismeretterjesztő cikkeiben mennyire lelkesedett a technikai haladásért, az új találmányokért, a tudományos felfedezésekért, a tudás gyarapodásáért. A polgárosodás „negatívumait” azonban élesen elvetette, s itt végső soron azonos álláspontra jutott a modern életnek a középkor iránti nosztalgiaán alapuló „romantikus” vagy a konzervatív arisztokratikus elutasításával. A francia építészetéről s a francia fejlődés egészéről írta: „Megjegyzésre méltó a művészetek történetét iránt, hogy francia országban, név szerint Parisban, hol a kereskedői szellem s ennél fogva a divat nem ígérve hosszas tartósságot — minden köz s magány-épület szünetlen lerontani,

újítani, változtatni igyekszik... Ezen állhatatlanság és szünet nélküli változást okozó kíváncsiság, melyet mindenütt s mindenben észrevehetni a francia nemzetről, teszi, hogy az architektúra francia országban, jelesül ezen nép építő művészeinek története, oly gyümölcszestelenné lesz.” (113)

A „kereskedői szellem” romboló, pusztító hatására való utalás más írásaiban is felbukkan: „Mihelyst bizonyos kereskedési szellem, mely csupán az élet közönséges ügyeinek változandóságaiból él, a szép művészetekre kiterjed, akkor már az új becsültetik egyedül, s mindennek, mi hajdani, megvetés a sorsa.” (118) Sőt az is megfogalmazódott, hogy azok az újítások, amelyek a mindennapi életben hasznosak, a művészetre károsak lehetnek: „A mi fölötté csinosult korunkban, ahol óriás léptekkel haladunk mindenben előre... mindent oly magasra emeltek már... elkezdének feltalálni surrogátumokat, melyek gyengítvén a rájuk fordítandó legnagyobb költséget, más szempontból megtekintve, néha jóval kevesb fáradtságot, ész megerőltetést és szorgalmat kívántanak, mint sem ez máskor történt vala... Eleintén csupán a mindennapi élet külön szükségéi voltak azok, melyek ily surrogátumokat nyertek... a művészet tárgyában is találtak módokat a ösvényeket, azt kényelmesebbé tennie magának, azaz ebben is már surrogátul kezdetek.” (186) A modern korral való elégedetlensége egyhelyütt filozofikusabb megfogalmazást is kapott: „Jelen időben főleg feltűnő vonás azon elsőbbség a társasági kifejlődésben, melyet nyertének a materiális érdekek a szellemi fölött...” (256)

A fejlődés-hanyatlás elvének alkalmazása, a történeti rendszerezés szándéka mellett Novák gyakorlatiasabb művészettörténeti-muzeológiai módszereket is megpróbált felhasználni. Több írásában egy-egy festő vagy múzeum képeit vette katalógusszerűen sorra. Ezeknek az írásoknak a felépítése lényegében a mai fogalmaink szerinti múzeumi katalógusnak felel meg: a kép címe után a méretek és az anyag meghatározása következik, majd a téma pontos, tömör leírása. A rajz, a kompozíció és a színezés rövid méltatása után végül a műről készült metszetek felsorolását olvashatjuk, sőt Novák többször megemlítette a mű más múzeumokban található változatait is. A téma leírása során Novák nemegyszer beleütközött olyan értelmezési kérdésekbe, amelyek megoldása tulajdonképpen már ikonográfiai, sőt — némi túlzással — ikonológiai kérdéseket érintett. Szép példa ennek Jordaens Babkirály c. képének bemutatása: „Felséges azon kép, melyet a cs. kir. képtárban szemlélhetni, „a babkirály”, a vászonfestmény 7’—7” magas, és 9’—6” széles. — Valamint Franciaországban, úgy Németalföldön is áll azon régi szokás, mely szerint egy kiválasztott társaságnak lepényt sütnék, melybe csupán egy babszemet tesznek. Azon vendég, ki az asztalnál lepényrészében kapja a babszemet, lesz a király, az az: babkirály, s azáltal joga van egy királynét kiválasztani magának, s udvari szolgálát kinevezni... minden alakban oly karakterisztikai, hogy a megtekintőket akaratan is nevetésre ingerli... Mámorban s nagy lármával kiáltozzák az „éljent” a kedves párnak. Colorit és világ-homály ezen festvényben igen helyes; ezen képiró többször ismételte ezen tárgyat, mely alkalmat nyújtott azon vélekedésre, mintha az ismétlések csupa másolatok volnának.” (106) Itt a kép témája még egyértelmű, bár nem közismert. A bonyolultabb, talányos, nehezebben megfejthető képtémák is foglalkoztatták azonban Novákot, ezekre is volt értelmezési javaslat. Giorgione híres, sokat vitatott bécsi képéről a következőket írta: „A földmérő” — Giorgione dolgozata; vászonfestmény; 3’—9” magas, 4’—5” széles. E képet úgy tekinték ezelőtt, mint a napkeleti három bölcsnek előadását. Mivel azonban e jelentés be nem bizonyult, más véleményt veszünk fel, s azt tartjuk, hogy e jelenet a földmérőket mutatja. Habár nincs is eléggé bebizonyítva, ennek mégis több valószínűsége van, mint az első állításnak. Kétségkívül a balról eső alak a főszemélynél egy chaldeai csillagászt ábrázol; az ülő inkább férfi (kinek vonásai hasonlítanak Giorgioneéhoz) szöglet-mértéket és cirkalmat tart kezében; s úgy látszik, mintha a tájék egyik pontjára visi-

rozna. — E festvényt, habár sokat szenvedett is az időtől, felségesnek lehet mondani. A rajz correct, a contourok puhák. A coloritnak oly ereje van, melegsége és olvadása, melyek neki fölötté vonzó varázst adnak. Az egésszelbánás az ecsetnek azon szabadságát mutatja, a tinták pedig oly szép harmóniát és tisztaságot bizonyítanak, mely e művészeknek, t.i. Tizian tanítójának s annak, ki a velencei iskola fény-epocháját alapította, a 15-ik század képirói között első helyek egyikét biztosítja.” (275)

Helyenként attribúciós kérdésekbe is belebonyolódott Novák. A „Lombardi iskola festvényei Bécsben” című írásában például egy Parmigianino-képet elemzett hosszasan. „Amor, az ivfargó” festsvény 4’—3” magas, s 2’—1” széles, Parmeggianino dolgozata. Kéves festvény lesz, melynek mesteréről s eredetiségéről annyira elágoznának a vélemények. Elsőt tekintve, azt majd Correggionak tulajdonítják, majd Parmeggianinonak, t.i. mint e csudaszépségű műdarab alkotójának; másodikat tekintve, elég tudni azt, hogy ugyane festvénylap bizonynyal 10 galériában is feltalálható, melyek közül mindenki azt véli, hogy az eredeti képet bírja.” Novák, bár kellő szerénységgel kétségbe vonja saját kompetenciáját, végül is elmondja hipotézisét: „Nem lehet célunk, de nem is bátorkodunk felténni magunkról, hogy annyi ügyességgel bírók volnánk, e fennforgó peres kérdést eldönteni; mivel azonban minden, mit mások eddig e festvényről mondtak, nem vala más mint csak vélemény s gyanítás; ennél fogva jogunk lehet nézetünket, mint véleményt kimondani.” Érvként Novák először az egykorú forrásokra hivatkozik: „Vasari egy időben élt Parmeggianinoval, s nem távol tőle; ő ismerte a művész dolgozatit látásból, s magát a festést személyesen; ő adta ki a képirók biographiáját (1550-ben) röviddel ennek halála után (1540): e körülmények már közleményeiből is nem szolgálhatnak bizonyosággal, hol ő azt hozza fel, hogy Parmeggianino ezen Amort barátjának, pamesani Bijardo lovagnak számára festette? Nem érdemlenek-e hitelt Tassoni, Affo Ratti, della Valle, s Mariette szigorú vizsgálatai (ezen utóbbinak birto-kában volt Parmeggianino eredeti rajza az Amorról), melyek éppen ezt bizonyítják?” Megpróbálja az ellenkező véleményt „forrását” is megtalálni: „Azon vélemény, hogy Correggio volna e képnek alkotója, csak újabb időben hozott szönyegre, s úgy látszik, hogy a Van den Steen rézmetszvényen található aláírat okozta ezt. Hogy hamis aláírások által olykor ily zavarok támadhatnak, arról számos példát hozhatnánk fel. Ennél fogva ama vélemény, hogy Correggio volna e kép alkotója, nem alapszik történelmi adaton, s e vélemény pártolói kénytelenek menedéküket a sztilre mutatáshoz, composícióhoz, modorhoz venni.” Az érvelésnek, bizonyításnak ezt az összehasonlításon, analógiák keresésén alapuló módszerét Novák sokkal problematikusabbnak tartotta, mint az eredeti források tanúságát. A hasonlóságok felsorakoztatásával szinte bizonyosságot nem lehet elérni, legfeljebb azt, hogy Correggio szerzősége, vagy még inkább hatása nem kizárt. De ugyanilyen érvekkel Parmigianino szerzősége is bizonyítható: „... e kép, az idea s kidolgozásra nézve, habár oly bámulusos kedves is, hogy magának Correggionak is becsületére válnék, mit sem mutat Parmeggianino módja s bánásával ellenkezőt, hanem inkább, minden neki sajátos ecset-finomságot, színolvadást, carnatio-lágytságot, a contourok szépségét, s a t. — Ez azonban oly pont, melyet leírással eléggé nem lehet megmagyarázni, hanem a festvényre s annak összehasonlítására Mazzuola más műveire kell utasítani. Fő ismertető jel a járatos megítélre nézve a hajak festésmódjában létezik.” Novák tehát a kompozíció hasonlóságával, az eltanulható közös tulajdonságokkal szemben az apró, konkrét részletek megoldásában mutatkozó kvalitáskülönbségeket tartotta döntőeknek. A hasonlóság magyarázata a mester-tanítvány viszony: „Egész életében ügykezett Mazzuola gondolkodásában s érzésében utánozni Correggiot.” Correggio fölénye e téren számára egyértelműen Parmigianino szerzőségét bizonyította: „Senki sem festett szebb hajakat, főleg szőkeket, mint Correggio, az Amor haja ellenben itt

inkább hasonlít fényes sárga selyemhez, mint szelíd sugarához a selyemtől messze átsugárzó hajfürtnek; mit annak két mellette függő, Io és Ganymed festvényein szemlélhetni.” (226) [63]

A tudományos jellegű művészettörténetírás előfeltételének kell tekintenünk az írott források és a szakirodalom megfelelő felhasználását is. Sok-sok példánk van arra, hogy Novák törekedett ezt az igényt is kielégíteni. Gyakran hivatkozott elsődleges forrásokra, az antik szerzők közül például Pausaniasra (32), Pliniusra (119, 164), Vitruviusra (121, 131, 164, 216), Herodotosra (228), Strabonra (228, 253). Bőségesen merített Vasariból, néha hosszan idézett az eredeti olasz szövegből is (156, 162, 179, 188, 226, 282). Rembrandtról írva Sandrart életrajz-gyűjteményét használta (289), hivatkozott Villani krónikáira (217), Leon Battista Alberti traktátusaira (282), Mengsre (74), Füsslire (261). Írókat, költőket is idézett, például Byront, ki „helyesen ítélte a szépművészekről, s a római Sz. Péter basilikáról is” (100), valamint Goethét és Herdert, Angelika Kauffmannról írva (230). A tudományos művészettörténet-írás megalapozójának Winckelmannnak tekintette, könyvében külön fejezetet szentelt neki: „Winckelmann szelleme saját irományiban ki van nyomva. Azok historiai felvilágosításokból álló kincset foglalnak magokban, s a művészet lényegiségét állandó elvekre vezetik vissza, melyet az előtt nem ismertek.” [64] Cikkeiben is többször hivatkozott egy-egy Winckelmann írásra (74, 164, 261). De felfigyelt a szakirodalom legfrissebb eredményeire is. Egy aktualitásokat szemlélő cikkében így írt például: „Hoffstadt Fridrik egy különös munkát bocsát közre goth sztilben művészek s építőmesterek számára, mely visszaemlékeztet az egykori német építés módra.” (272) Építészek, festők életrajzát ismertette is emleget nemegyszer alapvető monográfiákat. Idézi Cicognara szobrászattörténeti munkáját (156), Tiraboschi topográfiai leírását (193), Laudon Raffaello-(204), Telford Brunelleschi-monográfiáját (217). Passavant könyvét így ajánlja az olvasóknak: „A művészetek históriájával megbarátkozni akaróknak javaslanám figyelemmel átolvasni s tanulni Passavant német műlitterátor e című klasszikus munkáját: »Urbinoi Rafael, s ennek atyja Giovanni Santi«, mely elemű két kötetben jelent meg Lipcsében 1830-ben 14 rajzzal. E munka nem csak igen fontos Rafael életének és hatásának alapos megismerésére, de egyszersmind az összes akkori művelés és műtörténetre általán. Láthatni abban környezett s kimerített, theoretikus-praktikai áthatását a tárgynak, a legmeggondoltabb historiai fűrkéssel, lépést tartani, s ekép a legérdekesebb szakasz ismétel a kifejedési történetében az újabb művészetnek annak főrepresentansaira nézve, úgy szólva tökéletes végzésre hozni. E mű különösen hasznos lehet honi festőművészeinkre nézve.” (273) Kertművészetről szóló írásaiban különösen sok szerzőre, forrásmunkára hivatkozott, külön említve a francia; külön az angolkert híveit. (144, 149) Szemmel láthatóan gyakran támaszkodott közhasználatú kézikönyvekre. Többször hivatkozott például Durand gazdagon illusztrált építészeti könyveire (111, 133, 257), amelyek a 18–19. század fordulóján jelentek meg Párizsban.

Nem hiányzott Novák írásaiból némi elméleti megalapozottság sem. Bár kifejezetten filozófiai jellegű esztétikai elvekre sohasem hivatkozott, szigorú értelemben vett esztétákat, filozófusokat nem emlegetett, elméleti álláspontja azonban több kérdésben jól körülhatárolható. Hagyományos felfogásra építő klasszicista szemléletének megfelelően a képzőművészetek egységét vallotta: „a három egyesült képzőművészet, azaz a képírás, képfaragás s architektura egymástól elválaszthatatlan egésznek képeztenek.” (26) A művészet eredetét az utánzás ösztönében találta meg: „Természeti hajlandósága az embernek az: mindent, amit szemeivel lát, utánózni.” A művészet célját a valóság utánzásában jelölte meg: „A képírók például, a festésben szerzett ügyességök szerint követik a természetet, s keverése által a festékeknek úgy készítik képeiket, valamint azok szemeikbe tűnnek. Művészi készséggel képeznek ők embereket, csatákat, fegyverzetet... A völgyeket, s hegyeket, a sötétet s vilá-

gost, a keményt s puhát, végre a régít s újat, elevenen adják elő festéseikben.” Az igazán nagy művészek természetesen nem elégednek meg a valóság „szolgabíró” utánzásával, hanem a természet túlszárnyalására, az ideális szépség, tökéletesség megközelítésére törekcszenek. Ennek eszköze — az akadémizmus és klasszicizmus elvei szerint — a legszebb, legtökéletesebb elemek összeválogatása. „A szobrászok bá mulásra méltó készséggel szedik össze több test egyes szépségeit s így készítnek ők e külön tárgyakból ábrázatot... oly ügyesen vegyítik egymás közé a szépségeket, hogy azok hasonlíthatlan s hibátlan szép alakot mutatnak. Kétségkívül nem ismértünk oly jeles természeti szépséget, mely elsőbbséget vetekednék vele.” (26) Az esztétikai hatás, az ízlés-ítélet kérdéseit is vizsgálta Novák. „Művészi jó ízlés megszerzésére következők szükségesek: a) színetnélküli gyakorlása az érzésnek a tárgyakon, b) jól megfontolása a dolognak, c) józan ész, d) a művészetek szorgalmas gyakorlása, e) túrés mások ízlésének, f) okos választás s végre, g) ismeretség a legjelesb hajdan s újabb korban készült építvényekkel, s a valóság szorgalmas tanulása.” A művészet egyaránt szól az észhez és az érzellemhez. „A szép művészetek körében két elemet szükség megkülönböztetni, melyek egyike az ízlési, a másik pedig a műtudományi. Az első érzelemben ítéltük meg, a másikat pedig ész által képeletben; mihez képest az esztétikai, ez pedig logikai, ahonnan a művész iránti ítélet sem nem csupán tudományi, sem pedig logikai, hanem a kettőből elegyes.” (28) Kifejezetten a festészetről szólva az ész és érzellem mellé még a látás élvezete is társult. „A szív azt kívánja, hogy a festvény által elragadtassék; az ész, hogy az neki kedveskedjék s a szem, hogy az által ámitassék.” (75)

Az építészet vizsgálatánál a szépséggel egyenrangú szempontnak tekintette a célirányost. Ízlés az, „mely szerint képesek vagyunk megítélni a szépséget s célirányosságot a tárgyaknál”. A célszerűség, a funkciónak való megfelelés igen sok Novák-írásban szerepel fontos szempontként. Egyik legkorábbi cikkében a színházak felépítéséről írva olvasható: „A szép architektura kívánja, hogy a színhomlokzata megfeleljen a célnak. Tulajdonos character, mely se nem innepélyes, mint például az egyházaknál, se nem komoly, mint a törvény házaknál, se nem regényes, mint a kerti épületeknél stb. vidám stílj s részeinek csudás összehangzása által szűljön hathatóságot a vizsgáló szívében. Joniai oszlopokkal díszült külsőcsarnok (Porticus) a pompás ajtó előtt, néhány bálvány-szobor, melyek a színművészeti darabokra mutatnak, jelelik ki világosan s tisztán a színházak characterét.” (20) A lakóházak típusainak elrendező elveként is a funkciónak való megfelelést alkalmazta. „A kalmár lakja lényileg különbözik a tudóstól, s mind e kettő a mesteremberétől... Az ügyes építőművészek az építettő akaratjához, annak szükségéhez s életmódjához kell mindenkor szorosan simulni.” (190) Hasonlóképpen a hatalom reprezentációjának is meg kell nyilvánulnia az épületeken. „Hercegi paloták a fejedelemnek szolgálnak lakhatásul, hol fényes ünneplések tartatnak, s legfontosabb országdolgok vitetnek véghez, melyek összesen a főhatalom tulajdonképpí vonásait festik. Célzeres, hogy ily hercegi paloták nagy térektől s kertektől környeztessenek... szükséges, hogy a fejedelmi paloták lényegesen megkülönböztessék magukat más épületektől, s oly character által tűnjenek fel, mely ily műalkotvány fenségét bélyegzi.” (195) A funkció meghatározásából indult ki a fogházak, a kórházak (40), a törvényszék épületek (61), a könyvtárak (115), az örültek háza (117), a színházépület (135), az egyetemi épületek (146), templomok (189), kiállítótermek (285) leírásakor is. Mindezek az elméleti töredékek nem kerekedtek ki egyetlen cikkben sem kidolgozott rendszerre, de gyakorlatilag alkalmazva a megfelelő helyeken jól illeszkedtek Novák klasszicista ízléséhez, racionalisztikus-természettudományos szemléletéhez.

* * *

Novák Dániel munkássága a kortársak körében meglehetősen visszhangtalan maradt. Tudományos ambíció-

val írott értekezéseit az Akadémia visszautasította, ismeretterjesztő írásait többen üres fecsegésnek, plágiumnak tartották.[65] Művészéletrajzait tartalmazó könyvét egyetlen kritika méltatta csupán,[66] a pesti műkiállításról írott bírálatára egyetlen sértett művész reagált csak.[67] A következő tudós-generáció — Henszlmann, Ipolyi, Rómer, Ormos nemzedéke — nem hivatkozott rá,[68] tevékenységének az ismeretterjesztés terén sem volt szerves folytatása. Hogy a szélesebb olvasóközönség körében mi volt a vélemény róla, nem tudjuk, hogy a művészeti ismeretek terjesztésében, az ízlés nevelésében mi volt a valóságos szerepe, hatása, ma már felmérhetetlen. Az írások azonban fennmaradtak, s így a tudománytörténeti visszatekintésnek legalább azzal számot kell vetnie, hogy potenciálitásként mit képviselhetek, mit közvetíthettek, milyen ismeretek birtokában, milyen módszerekkel, milyen szemlélet alapján íródtak. Novák Dániel életműve, ha nem is épült be szervesen a magyar kultúra és tudomány történetébe, az első neki-futások egyikeként — életútjának politikai vétsége ellenére is — tiszteletre méltó teljesítmény.

Timár Árpád

JEGYZETEK

A szövegben szögletes zárójelben lévő számok a jegyzetekre utalnak, a kerek zárójelben lévő számok Novák Dánielnek a Bibliográfiában közölt sorszámmal ellátott írásaira.

1 Novák Dániel munkásságával eddig alig foglalkozott a szakirodalom, róla szóló önálló írás csupán kettő jelent meg. Halálának 30. évfordulóján, 1879-ben írt egy hosszabb méltatást *Findura Imre* Novák Dániel jelentősége képzőművészetünk történetében címen (Képzőművészeti Szemle I. 1879, 9. sz. 108–110.; 10. sz. 121–123.). *Findura* igen nagyra értékelte Novák szerepét a magyar nyelvű képzőművészeti irodalom megteremtésében, s igazságtalannak tartotta, hogy politikai tévedése miatt más irányú érdemeit is elfelejtik. A magyar sajtó mulasztásaként rója fel, hogy az addig eltelt harminc évben egyszer sem méltatták érdemben Novák tevékenységét. Fájjalta, hogy cikkeit nem gyűjtötték össze és nem adták ki, „pedig annak tagadhatatlanul több gyakorlati haszna lett volna, mint annak a gomba módra elterjesztett, németből szolgálgat lefordított geometriai „Anschauungslehre”-nek, melyek érthetetlen alapelveikkel a középiskolai oktatásnál ifjúságunk józan eszét szükség nélkül és minden előrelátható továbbfejlesztés nélkül túlterhelték, megrontották”. Életéről azonban viszonylag kevés megbízható adatot közölt, s Novák műveinek érdemi elemzésére sem került sor. (A még élő kortársak — jellemző módon — már csak jelentéktelen külsőségekről tudósították az érdeklődőt: púpos volt és rendkívül sokat dohányzott.)

Szana Tamás 1890-ben megjelent *A magyar művészet századunkban* című könyvében még a „kor legalaposabb műbírája”-ként emlegette Novákot, de már rosszállólag jegyezte meg, hogy életrajzgyűjteményébe egyetlen magyar művészt sem vett fel, egyet sem tartott méltónak arra, hogy helyet adjon a „külföldi jelesek csarnokában”.

Szana Tamás írását követően sok-sok évtizeden át többnyire csak egy-egy művész monografikus feldolgozása során vetődött fel Novák neve, de ilyenkor természetesen a sértett-megbírált művész szemszögéből ítélték meg szerepét, tehát többnyire elmarasztalták. *Meller Simon* Ferenczy István élete és művei (Budapest 1906) című monográfiájában a művész értetlen ellenfelei közé sorolta Novákot, hiszen többször megbírált a Mátyás-emlékszobor tervét. Kétségbe vonta szak tudását, ízlését, írásait „tudatlan kotnyeleskedés”-nek nevezte, külföldi könyvek és folyóiratok pusztá kivonatolásának, könyvét is „értéktelen excerptum”-nak. Természetesen nem mulasztotta el érvként felhozni púposágát és kivégzését sem. Novák érdeklődésének sokoldalúsága is láthatóan irritálta: „tücsköt, bogarat összeirt” vélte.

Hoffmann Edith Barabás Miklósról írva említette Novák nevét. „Novák Dániel 1835-ben megjelent „Hajdan . . .” című munkájában azt a súlyos kijelentést teszi, hogy egy magyar művész sincs, kit említeni érdemes. Így hát a közönség újra meg újra csak az idegenekhez fordul. Örök körforgása az okoknak és okozatoknak, amelyből, — már-már úgy látszik — nem lehet kivergődni. Pedig a négy évvel később létrejött „Pesti műgyűjtemény” első kiállítása eléggé mutatja hány magyar művész dolgozott már akkor —, ha nem is voltak mind nagy tehetségek.” (Barabás Miklós. Budapest 1923, 6–7.) Nováknak a műgyűjteményi kiállításról írt kritikáját még élesebben elutasította, amikor a Barabásról szóló korabeli írásokat tekintette át: „A második bírálat kevésbé hivatott oldalról jött, Novák Dánieltől, ki a „Honnművész” 1840. júl. 30-iki számában írt . . . Műtán az akkor nagy feltűnést keltett „Galambposta” című festményt lesztáda, ráter egy festmény tárgyalására, melyet Barabás még bécsi tanulói éve alatt, 1830-ban festett . . . Novák bírálatja igazságtalan volt, mert teljesen téves alapon indult. Egy fiatalkori munkát bírált akkor, mikor Barabás művészetének zenitjén általános elismerés közepett dolgozott. Úgy látszik, fogalma sem volt róla, hogy kivel beszél. Barabás telve megvetéssel válaszol a „Társalkodó-ban.” (Néhány korabeli bírálat Barabás Miklósról. Műbarát II. 1922, 11–12. sz. 234–239.)

Kivételnek tekinthető *Biró Béla*, aki „a művészeti problémák lelkes ébrentartója”-ként emlegette Novákot (Kovács Mihály 1818–1892. Budapest 1930, 11.). Könyvéről is pozitívan nyilatkozott: „előszavában szomorú nyíltsággal állapítja meg, hogy egy

magyar művész sincs, akiről a könyvben szó lehetne”. (Pesti művészeti közélet száz év előtt. Képzőművészet, 1930. 234–242.)

A legszűkebben *Pogány Ö. Gábor* utasította el Novák egész munkásságát. A tényeket nem túlságosan figyelembe véve — láthatólag csupán *Meller Simon* közléseire támaszkodva — élesen szembeállította kritikus kortársaival: „... egyre több elismerést kaptak művészeink a korabeli lapok hasábjain. Élesen kiválik e lelkesedő hangulatból egy ünneprontó, rosszakaratú hang. Novák Dániel, azon idők újságírásának púpos elődjé állandóan gáncsolta művészeinket, törekvéseiket semmibe vette.” (Ennek az egyhangú lelkesedésnek természetesen nyoma sincs a korabeli sajtóban, akár a Ferenczy szobra körül kialakult vitát, akár az első műkiállítások kritikai visszhangját tekintjük.) *Pogány* is felrója, hogy Novák könyvében egy magyar művész sincs, holott Fényes Elek statisztikai leírásaiban egész sor művész nevét emlegeti. Végös érvként itt is az szerepel: „Hogy amit életében művelt, torz volt, mutatja halála.” (Magyar szobrászat a tizenkilencedik század első felében. Budapest 1939, 25.)

Novák érdemeinek elismertetésében áttörő szerepe volt *Darvas István*nak, aki több cikkében méltatta Novák hid- és alagút-építéssel kapcsolatos ötleteit, javaslatait. (A budai alagút ismeretlen első tervezője és terve. Városi Szemle, 1946. 3–4. sz. 265.; Az alagút tervezője. Magyar Nemzet, 1949. jún. 29.) Ez a rehabilitáció természetesen Novák tevékenységének csupán egy speciális területére vonatkozott, következménye azonban így is jelentős: felkeltette Novák iránt a technikatörténeti érdeklődést. Feltehető, hogy ennek eredménye az eddigi Novák-irodalom legterjedelmesebb munkájának létrejötte. *Findura* írása után 80 évvel, 1959-ben ugyanis megjelent az első Novákról szóló önálló kiadvány, *Scheiber Mária* Novák Dániel 1798–1849 című kis füzeté, a Budapesti Műszaki Egyetem Könyvtárának tudománytörténeti kiadványaként (Budapest, Tankönyvkiadó, 32 lap), melyben ismertette Novák életét és pályafutását, tevékenységének főbb területeit, tehát nemcsak művésztörténeti és kritikai, hanem építész, mérnöki munkásságát, hid-, alagút-, vasút- és vízellátási terveit, elgondolásait is. A füzetben teljességre törekvő, Novák egész munkásságát felölelő bibliográfia is van, melyben a nagyszámú művészeti tárgyú írás mellett megtalálhatók Novák matematikai, fizikai, csillagászati, műszaki, folyamszabályozási stb. tárgykörben írott ismeretterjesztő cikkei is. Kutatásaim során én is ebből a tanulmányból és bibliográfiából indultam ki, eredményeimet nagymértékben felhasználtam. A korabeli lapok, folyóiratok alapos átnézése után azonban a Scheiber Mária által felsorolt 236 bibliográfiai tételt jelentős mértékben ki lehetett bővíteni, jelenleg a szorosabb értelemben vett művészeti tárgyú cikkekből is 325-öt ismerünk, s a cikkek végigolvasása nyomán Novák életéről, művészeti nézetéről, kritikus és történeti módszereiről is többet tudunk mondani. Ez talán elfogadhatóvá, indokolttá teszi a téma újabb feldolgozását és a tetemesen megnövekedett bibliográfia publikálását.

Nyilvánvalóan *Scheiber Mária* munkálkodása nyomán készültek az újabb lexikonok Novákról szóló cikkei is. Ezek, bár rövidek, de megbízható adatokat közölnek. (Művészeti Lexikon, III. k. 534., Magyar Életrajzi Lexikon, II. k. 303.)

Az újabb művészettörténeti szakirodalomban azonban még mindig igen ritkán szerepel Novák neve. Elismerőleg ír róla *Szvoboda Gabriella* A pesti műegylet megalakulása és első kiállítása 1840-ben című cikkében. „Az egyetlen színvonalas, mai értelemben is kritikának nevezhető írás Novák Dániel akadémiai építész, művészeti író tollából jelent meg . . . Valószínűleg Novák írta meg az első valóságos képelemzést magyar nyelven: Danhauser Liszt-kompozíciójáról . . .” Targyalatosan, részletesen ismertette Novák és Barabás vitáját is. (Ars Hungarica, 1980. 2. sz., 309–310.) Barabás-monográfiájában is szóba került Nováknak a Galambpostáról írott véleménye. (*Szvoboda D. Gabriella*: Barabás Miklós. Budapest 1983, 39.)

2 Novák neve nem szerepel régebbi lexikonainkban, *Szinyei* bibliográfiája sem közöl róla életrajzi adatokat, noha írásait több oldalon sorolja. A kivégzések kihirdetett ítélet 50 évesnek nevezte (Pester Zeitung, 1849. jún. 1. 5651.), sirkövén 51 év volt feltüntetve (Jegyzék a vízvárosi temető fenntartani javasolt sírjairól és síremlékeiről. Budapest 1931, IV/136. sz.). Keckeméti származását

a bécsi képzőművészeti akadémia anyakönyvéből tudhatjuk (Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián. Budapest 1935, 72.). de ő maga is sejteti Kecskemétről szóló cikkében, hogy odavalósi. A Szt. Ferenc templom melletti latin iskolát úgy említi, mint amiben ő is nevelkedett. (Bibl. 134.)

3 Az Akadémiai Könyvtár Kézirattárában található egy Nováknak címzett levél fogalmazványa, mely „Tekintetes Táblabíró”-nak szólítja (RAL 174/1838), ugyanott, valamint az OSZK Kézirattárában is van egy-egy Novák levél, melyen címeres pecsét-nyomok látható (RAL 139/1835, ill. OSZK Fol. Hung. 781.). A család jó anyagi helyzetére abból következtethetünk, hogy Novák diák-éveivel, tanulmányaival kapcsolatban sohasem utal nélkülözésre, anyagi nehézségre. Szokatlanul hosszú – majd egy évtizedes – bécsi iskoláztatása, költséges tanulmányútjai kellő családi támogatás nélkül alig elképzelhetők.

4 Fleischer: i. m. 72.

5 Nobiléről megemlékezik még az 52. és 56. számú írásában is.

6 Egy vázlatfüzete a Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztá-lyára került, egy 19 rajzot tartalmazó vázlatkönyve 1939-ben szere-velt az Ernst Múzeum aukcióján.

7 Novák Dániel: Szállítási mód vasutakon. Hasznos Mulatságok, 1837. nov. 29. 44. sz., 350–351.

8 Az utalások bizonytalansága abból fakad, hogy az első cikk nem kifejezetten útleírás, hanem csupán tárcaszerű párbeszéd, csevegés aktuális kérdésekről. Az egyik beszélgető csak több-keve-sebb joggal tekinthető Novákkal azonosnak. A második cikk meg-jegyzéséből pedig nem következik teljes bizonyossággal, hogy Novák maga látta-e a festményt.

9 Zenei érdeklődésére, tájékozottságára több cikkében találunk utalásokat. Kismartonról írva megemlékezik „a nagy Haydn József, Ő hercegese hajdani főhangász-mesterének egyházi nagymiséjé”-ről (Bibl. 3), szól a Bécsben látott-hallott „felséges olasz operák”-ról (Bibl. 50), utazásai során hallgatott hangversenyekről (Bibl. 246, 280). Egy helyütt megemlíti, hogy ő maga is zongorázott: „Az alatt, míg a lovak ettek, az uradalmi főtiszt látogatására mentünk, hol jó ideig mulatozván, s egy pár darabot lejátszván a fortepianon a deli alkattól házi kisasszony által, mely után magamnak is kelle egy pár darabot játszani, egy magyart s Lanner walzerjeit...” (Bibl. 125) De szó esik másutt Straussról, Paganini-ról, Liszt-ről is (Bibl. 246). A színház is érdekelt: „Szemlélője lévén az első rendű ismeretes színházaknak, láthatám a legjobb, többféle nyelven adott darabokat, s mint szünteleni vizsgálója minden szépnek s nevezetesen, s mint műbárát, bírálhatam azokat. Esztendőtt által hallgattam magyar színészeinket is Budán...” (Bibl. 126) A bécsi udvari színházról írva felsorolta a szerzőket is, akiknek a darabjait látta: Shakespeare, Schiller, Goethe, Grillparzer, Iffland, Kotzebue stb. (Bibl. 50). Shakespeare ismeretéről, megértéséről egyébként találó hasonlatok, jól választott, megfelelő helyen alkalmazott példák is tanúskodnak (Bibl. 155). A klasszikus német irodalomból Winckelmann, Herder, Goethe nevét említi, idéz is tőlük néha (Bibl. 164, 230, 261), sőt Goethét egyszer meg is védelmezi a közvetlen utódok kicsinyes támadásaitól (Bibl. 272).

10 A cikk mellett a Hétlapok három mellékletet is közölt, Novák terveit Lehnhardt-tól rézre metszve, mely az épület földszint, főemeleti alaprajzát és a homlokzat tervét ábrázolja. E metszetek egyikén van feltüntetve a tervkészítés időpontjaként 1824.

11 A pályázaton való részvételéről más cikkeiben is megemléke-zett. (Bibl. 52, 308.)

12 „Als Referent im Herbst 1829, nach vieljähriger Abwesenheit von seinem Vaterlande, nach Ofen kam, ...” (Bibl. 321).

13 „Azon építési tervet a Grassalkovics-telek, melyet Nagyságod megkésztetett parancsolt volt, Novák Dániel, ki az építési kormányánál van, vállalta felszólításomra igen szívesen magára.” Fáy András levele Széchenyi Istvánnak, 1834. nov. 19. Közl.: *Bártfai Szabó László*: Adatok gróf Széchenyi István és kora történe-téhez. Budapest 1943, 216.

14 „Számos efféle próbatételre lón nekem szükségem 1835-ben, midőn éppen a gödöllői diszes hercegi kertnek némi változtatásául készítem a javallattervet: ellátni igyekezvén a bassinokat tartós tiszta vízzel...” (Bibl. 205).

15 *Czagány István*: A budavári palota barokk homlokzatának helyreállítása. Műemlékvédelem VII. 1963, 212–219.

16 R.: Gefängnisse zu Balassa-Gyarmat. Pesther Handlungs-zeitung, 1846. júl. 25. 33. sz. 137.: „Dieses Mustergefängnis, welches nach Plänen des Architekten v. Novák, durch den Pesther Baumeis-ter Kasselik ausgeführt (welches Projekt der bemeldete Baukünstler bereits im Jahre 1845 im Hetilap zur Gebrauchnahme, in Kupfer gestochen, mitgeteilt hatte), verdient durch jeden Kunst und Menschenfreund besichtigt zu werden.” Novák szerzőségéről a legújabb topográfiai irodalom is említést tesz. *Genthon István* korábban még csak feltételeken fogalmazott: „Épült 1842–45 között az Építési Igazgatóság (valószínűleg Novák Dániel) tervei alapján.” (Nógrád megye műemlékei. Budapest 1954, 126.) Megállapítása később határozottá vált: „Építette Novák Dániel...” (Magyar-ország művészeti emlékei. 2. k. Budapest 1961, 61.) A 19. századi börtönépítészetiünk egészét áttekintő cikkében *Nemes Márta* nem említi sem Novák börtön tárgyú cikkei, sem terveit, sem a balassa-gyarmati börtönt. (A börtönépítés kezdetei és jellegzetes épület-típusa alakulása. Építés-Építészettudomány, 1979, 55–111.)

17 „Azon buzgó igyekezetek között, melyek anyanyelvünk terjedését minden részről eszközlik, örvendetes figyelmet ébreszt az is minden hazafi kebelében, hogy a magyar királyi építő kormány-hivatalnál, ennek igazgatója Ehrensteini Rauchmüller Ferenc, királyi tanácsos úr felügyelése alatt már több hónap óta közönséges helyen tartatik azon Tíz urak számára tanítás, kik mindaddig honi nyelvünket nem beszélik, s ez által ismét jeles alkalom táru-l az áldott magyar haza nyelve virágoztatására. Mely szép intézet annál méltóbb dicsőre, minthogy a tanítást, honunkon kívül is eléggé ismeretes s nevezetes császári királyi akadémiai művész, fő építő mester és hydraula T. Novák Dániel úr, kitől mi egyébiránt is az építési tudományágban egy jeles eredeti munkát reménylünk hazai nyelvünkön nem sokára nyerhetni, csupán hatafiúi buzgóságból s így minden díj nélkül hetenként, a kirendelt órákban, elszánt példás szorgalommal, s már is tapasztalható sikerrel folytatja.” (Jelenkor, 1832. máj. 2. 35. sz. 273.)

18 *Novák*: Rückblick auf Wiens Errungenschaften. Pester Handelszeitung, 1848. jún. 24. 23. sz. 90–91.

19 *Novák*: Etwas über die Steuerfrage. Pester Handelszeitung, 1848. 52.

20 *Novák*: Unsere Lage. Pester Zeitung, 1849. febr. 22. 5354.

21 Kundmachung. Daniel Novák, 50 Jahre alt, verheiratet Ofner Einwohner und Beamter der Landesbaudirection, der laut eidlischer, übereinstimmender Aussage 7 glaubwürdigen Zeugen sich dem gewesenen Ofner Commandanten Hentzi mündlich, dem Ofner Stadtmagistrat aber bittschriftlich anbot, den feindlichen öster-reichischen Truppen Hülfe zu leisten, gegen die ungarische Armee die Waffen zu ergreifen und sich zu diesen Behufe auch Waffen erbat; — der in öffentlichen Blättern, besonders in der 943. Nummer der P. Z., eben zu der Zeit, wo wegen Aufrechthaltung des Territo-riums, der Unabhängigkeit und Freiheit Ungarns so viele Patrioten verbluten mussten, nicht nur die Zerstückelung seines Vaterlandes gut hiess, sondern in eben demselben Aufsätze den bösesten und grössten Feind des Vaterlandes, den verbannten österreichischen Erzherzog Franz Joseph lobte, das Publicum zur Stellung von Recruten für denselben ermunterte, und somit jene Endzwecke des Feindes, dass Ungarn gegen Ungarn kämpfen sollen, sich in öffentlichen Blättern zu befördern nicht scheute; — der endlich vom Feinde das Amt eines Constablers annehmend, ehrliche, gutgesinnte Bürger anzugeben wagte, wurde als auch durch die öffentliche Meinung gebrandmarkter, zum Verderben des ungarischen Vater-landes und der Nation mitwirkender Landesverräter nach dem 5ten und 8ten § des Standrechts zum Tode durch Pulver und Blei verurtheilt und das Urtheil an ihn auch am 29. Mai 1849, Nach-mittag um 4 Uhr auf der Generalwiese vollzogen. — Hauptquartier Festung Ofen, am 29. Mai 1849. Durch das Kriegsstandsgericht. (Pester Zeitung, 1849. jún. 1. 5651.)

Nem lehet feladatunk, hogy a bíróság ítéletét vagy a büntetés mértékét vitassuk, megemlítendő azonban, hogy Novák Dániel kivégzésének megítéléséhez új szempontokat adott a legutóbbi időben Tardy Lajosnak egy írása (A Remellay-rejtély. Élet és Tudomány, 1988. jún. 3., 10.–23., 24. sz., 726–727., 758–759.). Tardy szerint a Görgey parancsnoksága mellett működött vészbírósg egyik vezetője, Remellay Gusztáv beteges lelkialkatú, torzult személyiség volt, sadista hajlamokkal. Több olyan indokolatlan vagy kellően meg nem alapozott kivégzés fűződik tevékenységéhez, mely mással nem lehet indokolni, mint „különös indulatossággal”, „vérszomjazó lelki alkattal”.

22 *Bitnits Lajos*: Vélemény. Szombathely, 1833. dec. 18. RAL 30/1833.

23 *Nyíry István* RAL 46/1835 S. Patak 1834. aug. 30.

24 *Nyíry István* véleménye, S. Patak 1835. máj. 21. RAL 46/1835.

25 *Tessedik Ferenc* véleménye, Buda, 1834. jan. 8. RAL 91/1834.

26 A könyv „Budán A Magyar Kir. Egyetem betűivel” jelent meg.

27 *Jakab István* véleménye, Budán, 1834. aug. 13. RAL 31/1834.

28 *Ferenczy István* véleménye. RAL 108/1834.

29 *Nyíry István* véleménye, 1834. márc. 19. Sárospatak. RAL 33/1834.

30 *Sárváry Pál* véleménye, 1834. okt. 3. Debrecen. RAL 5/1836.

31 *Nyíry István* véleménye, S. Patak, 1834. máj. 1. RAL 1/1836.

32 *Sárváry Pál* levele az Akadémia titoknokához, 1836. jan. 18. RAL 187/1836.

33 *Ferenczy* véleménye. RAL 95/1836. A vélemény teljes szövege megjelent (*Viszota Gyula*: Adatok művészetünk történeté-hez. Művészet, 1907. 343–344.).

34 *Bitnits Lajos* véleménye. Szombathely, 1836. ápr. 5. RAL 60/1836.

35 *Ferenczy István* véleménye. Budán, 1836. febr. 16. RAL 44/1836. Szövegét közli *Viszota*: i. m. 344–345.

36 *Nyíry István* véleménye. RAL 1/1836.

37 *Nyíry*, *Tessedik* pozitív véleménye mellett *Sárváryét* is megemlíthetjük: „az érdemes írónak mind széles tudományát, mind fáradhatatlan szorgalmát igen tiszteltem”. RAL 5/1836.

38 *Tessedik Ferenc*. RAL 91/1834.

39 Sárváry Pál a „Faszerkezményi-tan”-ról terjedelmes, tizenöt lapos bírálatában a nyelvészeti korrekciókra is kitért. 1834. okt. 3-i véleménye. RAL 5/1836.

40 Ferenczy négy Novák-műről mondott bírálatot, mindegyiket elutasította. RAL 108/1834, RAL 44/1836, RAL 95/1836.

41 Az MTA Kézirattárában fennmaradt Novák Dánielnek egy érdeklődő levele: „Tekintetes Úr! Mivel azon kéziratokról, melyeket Ts. Döbrentei Gábor magyar tudós társasági titoknak Úrnak általadtam, eddigelé legkeveseb tudósítást sem vettem, habár az érintett tárgykul két év óta kerengenek is; ennél fogva egész tisztelettel s bizodalommal megkérem Ttes Urat, azok el vagy el nem fogadásáról s talán elviteltetésükről kegyesen tudósítani. A még ott levő iratok következő címűek: 1. Az építőművészet történetének rövid rajzolatja. 2. A polgári építés. Rajzokkal. 3. Optika. Rajzokkal. 4. Perspektív tanítmány. Rajzokkal. 5. Faszerkezmény-tan. Rajzokkal. Becses levelét méltóztassék a kir. Építő Főkörmányszéki épületbe küldeni, hol az kezemhez szolgáltatják. Egyébiránt kegyességébe s szíves indulatjaiba ajánlván magamat, egész tisztelettel maradok Tekintetes Úrnak tisztelő szolgálja Novák Dániel kir. tisz. Budán October 26-dikán 1835.” RAL 139/1835 — A titoknak levelének csupán a fogalmazványa maradt fenn — ekkor már Schedel (Toldy) Ferenc töltötte be ezt a hivatalt —, eszerint Novák műveinek egyikét sem adják ki, az architektúra történetét vissza-küldi, de több kézirat még a bírálóknál van. RAL 174/1838.

42 Fol. Hung. 781. A tanulmányt kísérő levél 1835. máj. 10-én kelt, a visszakérő levél 1837. nov. 30-án.

43 A plágiumot konkrét kérdésekben senki sem bizonyította Novákra. Ezt a vádat viszont általánosságban nem lehet — elvileg nem lehet — megcáfolni. (Az ugyanis, hogy nem ismerjük, nem találtuk meg valamelyik cikk előzményét, előképét, semmit sem bizonyít; a keresést a végtelenségig lehetne folytatni, s nem lehet kizárni, hogy egyszer előkerül az „eredeti”.) Ez minden történeti témáról, minden külföldi műtárgyról szóló Novák-írásra érvényes. De hogy jó néhány kérdésben volt önálló véleménye is, azt azok az irások bizonyítják, amelyeknek igazolhatóan nem volt külföldi „előkép”-ük. Ezek közé sorolhatók a pesti műkiállításról írott kritikája, a Mátvás-szobor körüli vitákban többször kifejtett álláspontja, az utazásai közben tett megfigyelései, a hazai közállapotok javítására tett javaslatai. Sőt ismeretterjesztő írásaiban is fel-felvilan egy-egy személyes megjegyzés, közvetlen élményen alapuló megfigyelés.

44 A könyv teljes címe: „Hajdan- közép- s újabbbkori híresb képirok, szobrászok, s rézmetszők életrajza. Művészek, technikuskok és dilettánsok számára s az izlésterjesztésre — szerzé Novák Daniel cs. kir. akadémiái művész és architektus — Budán, a Magyar Kir. lgyetem betüivel. 1835.”

Ajánlása feltehetően hivatali felettesének szól: „Nagyságos Nagy-Lónyai Lónyai János úrnak, a nagyméltóságú magyar kir. helytartótanács tanácsnokának, mély tisztelettel — Budán Május 1-jén 1835.”

45 I. m. (VII.)

46 I. m. (X.)

47 I. m. 18.

48 I. m. 19.

49 I. m. 37.

50 I. m. 97.

51 I. m. 278.

52 I. m. 15.

53 I. m. 33.

54 I. m. 45—46.

55 I. m. 155.

56 I. m. 19.

57 I. m. 23.

58 I. m. 35.

59 I. m. (VIII—IX.)

60 Barabás Miklós: Jutalomtétel. Társalkodó, 1840. aug. 8. 64. sz. 256.

61 A képzőművészeti akadémia létrehozására buzdit még: Bibl. 90, 198, 238, 242, 248, 250, 269, 280, 290, 304.

62 Arra, hogy ötletei, javaslatai milyen széles körben mozogtak, csak néhány példát említiünk. Javasolta például, hogy köztéri alkotások elhelyezésekor tartsanak közvélemény-kutatást, népszavazást: „Nem volna talán egészen megvetendő tanács, kétes esetekben a nagyközönséget is kérdőre venni, hogy így hallván véleményét s nézeteit is, a jobbkat lehessen kiválasztani s részrehajlatlan ítéletet ejteni a dologról.” (Bibl. 90) De ugyanilyen természetességgel javasolta a Szezi-csatorna megépítését is: „alig képzelhető valami hasznosb, mint a csak a 10 német mérföld hosszú tengerszorost átvágni, s így aztán a középtengert a vörös tengerrel Sueznél egyesíteni...” (Bibl. 259).

63 A három festmény napjainkban is egymás mellett látható a Kunsthistorisches Museumban, Ámor képét ma is Parmigianinónak tartják.

64 Novák Dániel: Hajdan- közép s újabbbkori híresb képirok... 168.

65 Várárhelyi Pál, a kiváló mérnök vitába szállt Nováknak a pesti árvízről és az állóhidakról kifejtett nézeteivel. Novákot „igen becses gátmesterünknek” nevezi, akinek „az a jó tulajdonsága van, hogy nagy búvárja a hivatalos irományoknak s ha mit sejt bennök közlésre méltót, akkor a tárgya a sajtót már ki nem kerüli; a szerzőt ugyan nem igen szokta megnevezni... Sajátosságaihoz tartozik még a más szavaira szorgalmas figyelés, és azok gondos feljegyezgetése; minél fogva soha sincs zavarban, midőn kéziratra váró újságszerkesztőt értekezésekkel ellátni kell... Igaz, hogy logikai rendet írásaiban nem tart, de ezen hiányt chronológiai renddel potolja ki, azt mit elébb hallott, elébb mondván el. Láthatni ebből, hogy szándéka jó, mert tehetsége szerint munkálkodik.” (Várárhelyi Pál: A budapesti állóhid tárgybán. Athenaeum, 1838. jún. 14. 47. sz. 739.) Várárhelyi ezen személyeskedő bevezetése után Novák vízügyi elképzelései nyilvánvaló badarságokként sorolja, anélkül azonban, hogy részletesen cáfolná vagy konkrét ellenérveket sorakoztatna fel. A vita eldöntése természetesen nem a mi feladatunk. Az olyan speciális szakkérdésekben, mint a vízmagasság mérése, a folyamszabályozás mikéntje vagy az állandó hid tervezése, a mai szaktudomány bizonyára már elfogultságoktól mentesen állást tudna foglalni. De ez végső soron nem döntő. Lehet, hogy Várárhelyi szakértelme vitatathatlan, lehet hogy Novák minden vízügyi szakkérdésben tévedett, de ebből még nem következik, hogy minden más kérdésben is téves álláspontot képviselt, hogy egész újságírói tevékenysége káros volt. Várárhelyi Pál gondolatmenete arról tanúskodik, hogy sem az újságírás, sem az ismeretterjesztés alapvető sajátosságait nem ismerte fel, illetve nem fogadta el. Novák elszigetelődésében szerepet játszhatott, hogy Várárhelyi véleményét feltehetően többen osztották az Athenaeum körében.

66 „Ismeretes a szerző neve — ki mint kir. építő főkörmányi tisztt, hivatalától fennmaradt üres óráit is hazájának szenteli — mind ezen lapokban, mind más hazai folyóiratokban közölt jeles értekezései közönségesebb figyelmet gerjesztének, mintsem jelen munkájának hosszas ajánlatra volna szüksége. Árultatik Eggenberger úr könyvkereskedésében; ára 1 f. 20 k.p.p. (Hasznos Mulatságok 1835. máj. 20. 41. sz. 321.)

67 Barabás Miklós: Jutalomtétel. Társalkodó, 1840. aug. 8. 64. sz. 256. Barabás később önéletrajzában is visszaemlékezett Novák kritikájára (Barabás Miklós önéletrajza. Kolozsvár-Napoca 1985, 55.)

68 Ebben feltétlenül szerepe volt annak is, hogy a következő generáció véleménye a klasszicizmusról és a középkorról egészen más volt, mint Nováké.

IRODALOM

Rövidítések:

H = Honművész

HL = Hétilapok

HM = Hasznos Mulatságok

I = Ismertető

PH = Pesther Handlungszeitung

PZ = Pester Zeitung

R = Regelő

S = Der Spiegel

Sch = Der Schmetterling

T = Társalkodó

(1) A cs. kir. egyesült képező művészeti Akadémia Bécsben

T 1833. febr. 16. — 14. sz. 53—54.

(2) A cs. kir. képtár (Gemeinde-Gallerie) Bécsben

T 1833. márc. 20. — 23. sz. 89—90.

(3) Eszterháza herczeg várkastélya Kismartonban
T 1833. máj. 4. — 36. sz. 141—143.

(4) A cs. polytechnikum Bécsben
T 1833. jún. 15. — 48. sz. 189—191.

(5) Parthenon és pantheon
T 1833. júl. 24. — 59. sz. 233.

(6) A hidakról
T 1833. aug. 10., 14. — 64., 65. sz. 253—254
257—258.

(7) Obeliskus
T 1833. aug. 24. — 68. sz. 270.

(8) Művészi irigység
T 1833. aug. 31. — 70. sz. 279—280.

(9) Perikles és Phidias
T 1833. szept. 14. — 74. sz. 294—295.

(10) Diadal-kapuk
T 1833. okt. 5. — 80. sz. 317—318.

- (11) Capitolium
H 1833. okt. 20. — 58. sz. 465—466.
- (12) Hajdan s ujabbkori képirok és szobrászok [Apelles, Zeuxis, Leonardo, Dürer, Angelo, Titian, Raphael]
T 1833. okt. 30. dec. 4. — 87., 97. sz. 345—346, 386—388.
- (13) Laocoon
H 1833. nov. 10. — 64. sz. 511—512.
- (14) Falconet, és Péter czár szobra
H 1833. nov. 21. — 67. sz. 535—536.
- (15) Architectus
H 1833. nov. 28., dec. 1. — 69., 70. sz. 552, 559—560.
- (16) Torony
H 1833. dec. 29. — 78. sz. 624—625.
- (17) Gymnasium
HM 1834. febr. 12. — 13. sz. 100—102.
- (18) Festvényi detailrajz
H 1834. febr. 13. — 13. sz. 99—100.
- (19) Templa
HM 1834. febr. 15. — 14. sz. 106—107.
- (20) Színház
H 1834. febr. 16. — 14. sz. 107—109.
- (21) Harang
H 1834. febr. 20. — 15. sz. 113—114.
- (22) Villa
HM 1834. febr. 22. — 16. sz. 125—127.
- (23) Diana temploma Ephesusban
H 1834. márc. 13. — 21. sz. 163.
- (24) Sphynx
H 1834. márc. 16. — 22. sz. 171.
- (25) Sophia-templom
H 1834. márc. 27. — 25. sz. 195—196.
- (26) Művészi észrevétel
HM 1834. ápr. 2. — 27. sz. 209—213.
- (27) Polygnotus, Polyklet, Praxiteles
HM 1834. ápr. 16. — 31. sz. 245—246.
- (28) Izlés
HM 1834. ápr. 19. — 32. sz. 254—255.
- (29) Emlék
HM 1834. ápr. 26. — 34. sz. 268.
- (30) West
H 1834. ápr. 27. — 34. sz. 267—268.
- (31) Etruski építőmesterség
H 1834. máj. 4., 8. — 36., 37. sz. 282—284, 291—292.
- (32) Görög architektura
HM 1834. máj. 10., 14. — 38., 39. sz. 301—304, 309—311.
- (33) Encaustika s Caricatura
H 1834. máj. 18., 22. — 40., 41. sz. 315—316, 323.
- (34) Jason s annak szobra
H 1834. máj. 25., 29. — 42., 43. sz. 331, 339—340.
- (35) Templomok
HM 1834. máj. 28. — 43. sz. 341—343.
- (36) Válasz
R 1834. jún. 5. — 45. sz. 368.
- (37) Építő igazgatóság Budán
T 1834. jún. 7. — 46. sz. 181—182.
- (38) Desnoyers
H 1834. jún. 12. — 47. sz. 371—372.
- (39) Bergler
H 1834. jún. 26. — 51. sz. 402—404.
- (40) Fék- fog- és kórházak
HM 1834. jún. 28. — 52. sz. 414—416.
- (41) Flaxman
H 1834. jún. 29. — 52. sz. 410—412.
- (42) Farnese és Palais Royal
HM 1834. júl. 9., 12. — 3., 4. sz. 21—23, 28—29.
- (43) Wille
H 1834. júl. 10. — 55. sz. 435—436.
- (44) Borromeus sz. Károly egyház Bécsben
H 1834. júl. 17. — 57. sz. 451—452.
- (45) Ctesibius, Cossutius, Apollodor
HM 1834. júl. 19., 23. — 6., 7. sz. 47—48, 55—56.
- (46) Chaussée
HM 1834. aug. 2., 6. — 10., 11. sz. 74—77, 85—88.
- (47) Chalcographia
H 1834. aug. 14., 17. — 65., 66. sz. 514—516, 522—526.
- (48) Játékszín
HM 1834. aug. 16., 23. — 14., 16. sz. 105—110, 127—128.
- (49) II-dik József császár ércz-lovagszobra
HM 1834. aug. 27. — 17. sz. 133—136.
- (50) Udvari játékszín Bécsben
H 1834. aug. 31. — 70. sz. 554—556.
- (51) Dunahíd
HM 1834. szept. 10. — 21. sz. 165—167.
- (52) Hol' s mikor lesz színházunk Pesten?
HM 1834. szept. 13. — 22. sz. 171—176.
- (53) Cs. kir. teréziai lovag-akadémia Bécsben. Cs. kir. ingénieur-akadémia Bécsben
T 1834. szept. 17. — 75. sz. 297—298.
- (54) Utazás sikere
HM 1834. szept. 20., 24. — 24., 25. sz. 189—193, 197—198.
- (55) Középkori festészet
H 1834. szept. 18., 21. — 75., 76. sz. 595—596, 603—604.
- (56) Az új várkapu Bécsben
H 1834. okt. 2. — 79. sz. 627—628.
- (57) Augustinianusok egyháza Bécsben, és Canova remekje
H 1834. okt. 23. — 85. sz. 674—676.
- (58) Építőművész
HM 1834. okt. 29., nov. 1. — 35., 36. sz. 273—276, 282—285.
- (59) Művészi megtisztelés
HM 1834. nov. 15., 22. — 40., 42. sz. 313—317, 335—336.
- (60) Strassburgi Münster
H 1834. nov. 16. — 92. sz. 731—732.
- (61) Törvényszék-épület
HM 1834. dec. 6., 10., 13. — 46., 47., 48. sz. 361—366, 371—375, 377—382.
- (62) Niobe csoportozata
H 1834. dec. 21. — 102. sz. 811—812.
- (63) Catacomb s Labyrinth
H 1835. jan. 25. — 8. sz. 59—61.
- (64) Hess
H 1835. jan. 29. — 9. sz. 67—68.
- (65) Emlékoszlop
H 1835. febr. 1. — 10. sz. 75—76.
- (66) Kertek s kertépületek. Eremitage
H 1835. febr. 12. — 13. sz. 98—101.
- (67) Ideal, képező-művészetek és sztil
HM 1835. febr. 14. — 14. sz. 109—111.
- (68) Nelson és Hofer emléke
H 1835. febr. 26. — 17. sz. 131—132.
- (69) Rajzművészet
HM 1835. febr. 28. — 18. sz. 138—141.
- (70) A berlini kir. színház, s a parisi Louvre
H 1835. márc. 8. — 20. sz. 156—157.
- (71) Contraszt
H 1835. márc. 12. — 21. sz. 163—164.
- (72) Byzantiumi architektura
HM 1835. márc. 18., 21. — 23., 24. sz. 178—181, 189—192.
- (73) Hajdani német építőmesterség
H 1835. ápr. 12. — 30. sz. 234—236.
- (74) Sculptura
H 1835. ápr. 16., 19. — 31., 32. sz. 242—244, 250—253.
- (75) A festészet nevei
H 1835. ápr. 23., 26. — 33., 34. sz. 258—260, 266—268.
- (76) Bécsben a művészeti akadémia rendszabásai
H 1835. ápr. 30., máj. 3., 7. — 35., 36., 37. sz. 275—277, 282—285, 289—293.
- (77) Chinai építőmesterség
H 1835. máj. 14. — 39. sz. 307—308.
- (78) Rhodusi coloss. A Choragi emlékek
H 1835. máj. 17. — 40. sz. 315—316.
- (79) Észrevétel és útmutatás [Bramante, Peruzzi, Vignola stb.]

- HM 1835. máj. 20., 23. — 41., 42. sz. 325—328, 334—336.
- (80) Arab építészet
HM 1835. máj. 30. — 44. sz. 349—352.
- (81) Borromini
H 1835. jún. 4., 7., 11. — 45., 46., 47. sz. 356—358, 364—365, 370—373.
- (82) Circus
H 1835. júl. 2. — 53. sz. 421—422.
- (83) Szinezés
H 1835. júl. 9. — 55. sz. 434—437.
- (84) Perrault
HM 1835. júl. 22., 25. — 7., 8. sz. 52—55, 59—64.
- (85) Hajdani templomok
H 1835. júl. 23. — 59. sz. 472.
- (86) Jupiter temploma Olympiában. Babylonai építőmesterség
H 1835. aug. 20. — 67. sz. 535—537.
- (87) Gondouin
H 1835. szept. 6., 10. — 72., 73. sz. 574—577, 582—584.
- (88) Emlékrajok [Gurk Eduard lapjai a bécsi árvízről]
H 1835. okt. 22. — 85. sz. 678—680.
- (89) Indiai, goth s francia építészet
HM 1835. okt. 28. — 35. sz. 277—280.
- (90) Tréfahírek és paródiák [A tervezett pesti műkiállításról, képzőművészeti akadémiáról, párizsi, londoni műemlékekről stb.]
HM 1835. nov. 4., 7., 11., 14., 18., 21., 25., 28., dec. 5., 23. — 37—44., 46., 51. sz. 295—296, 300—304, 309—312, 317—320, 326—328, 329—334, 342—344, 350—352, 364—368, 402—407.
- (91) Egyiptusi építészet
H 1835. dec. 6., 10. — 98., 99. sz. 781—784., 791—792.
- (92) Cyriades
H 1836. jan. 14. — 4. sz. 27—28.
- (93) Venus szobra
H 1836. jan. 21. — 6. sz. 44—45.
- (94) Entinopus
H 1836. febr. 18. — 14. sz. 107—109.
- (95) Közlések és parellák [Olaszországi műemlékek, Vignola, Palladio, Alessi stb.]
HM 1836. febr. 20., 27. — 15., 17. sz. 114—118, 130—134.
- (96) Ansichten über eine stabile Brücke zwischen Ofen und Pesth
PH 1836. febr. 27., márc. 2., 5. — 17., 18., 19. sz. 65—66, 69—71, 73—75.
- (97) Művészet iránti észrevétel [Soufflot]
H 1836. febr. 28. — 17. sz. 129—132.
- (98) Díszkertek
H 1836. márc. 6. — 19. sz. 147—149.
- (99) Angol kertek
H 1836. márc. 11. — 20. sz. 154—155.
- (100) Rajzolatok s példázatok [Pesti, párizsi, torinói, római épületek]
HM 1836. ápr. 6., 9., 13., 16., 20. — 28., 29., 30., 31., 32. sz. 223—224, 229—232, 239—240, 247—248, 254—256.
- (101) Tudni való az építészeti hivatalra vágyók számára
H 1836. ápr. 17. — 31. sz. 243—244.
- (102) Krafft
H 1836. máj. 1. — 35. sz. 275—276.
- (103) Guercino
H 1836. máj. 8. — 37. sz. 291—292.
- (104) Eurythmia, proportio, symmetria
HM 1836. máj. 18. — 40. sz. 318—320.
- (105) Régi fürdők
H 1836. máj. 19. — 40. sz. 315—316.
- (106) Honthorst, Jordaens, és Teniers
HM 1836. máj. 21., 25. — 41., 42. sz. 322—325, 332—333.
- (107) Tibaldi
H 1836. máj. 29. — 43. sz. 339—341.
- (108) Színházak elrendezése
T 1836. jún. 4., 8., 11. — 45., 46., 47. sz. 177—179, 181—183, 185—187.
- (109) Utazás a budai hegyeken
HM 1836. jún. 11., 15. — 47., 48. sz. 372—374, 377—381.
- (110) Ornamentumok
H 1836. jún. 19., 22. — 49., 50. sz. 388, 396.
- (111) A fürdőházakról néhány szó
HM 1836. jún. 22., 25. — 50., 51. sz. 395—398, 406—408.
- (112) Maurer
H 1836. jún. 30. — 52. sz. 411—412.
- (113) Francia izlés az építvény-emlékekre nézve
H 1836. júl. 14. — 56. sz. 442—444.
- (114) Vélemény a kaszárnnyak elrendezése iránt
HM 1836. júl. 16. — 5. sz. 34—37.
- (115) Néhány szó a könyvtárakról s műakadémiákról
HM 1836. júl. 20., 23. — 6., 7. sz. 45—47, 52—55.
- (116) A hajdani templomokról
HM 1836. aug. 3., 6., 10. — 10., 11., 12. sz. 78—80, 87—88, 91—96.
- (117) Egy pillanat az örültek házaira
HM 1836. aug. 17. — 14. sz. 108—112.
- (118) Bullant
H 1836. aug. 18., 21., 25. — 66., 67., 68. sz. 522—524, 531—533, 539—541.
- (119) Néhány szó a mezei palotákról
HM 1836. szept. 3., 7., 10. — 19., 20., 21. sz. 151—152, 159—160, 165—168.
- (120) Dunamenti utazás [Szentendre, Visegrád, Esztergom]
HM 1836. szept. 21., 24. — 24., 25. sz. 185—189, 193—196.
- (121) A görögök s rómaiak privát építvényeiről néhány szó
H 1836. szept. 22., 25. — 76., 77. sz. 602—605, 611—613.
- (122) Rebell és Cignaroli
H 1836. szept. 29. — 78. sz. 619—620.
- (123) Budavidéki utazás [Solymár, Zsámbék, Acsut, Csákvár]
HM 1836. okt. 1., 5., 8., 12., 15. — 27., 28., 29., 30., 31. sz. 209—213, 219—222, 227—231, 235—240, 246—248.
- (124) Campen
H 1836. okt. 16., 20. — 83., 84. sz. 658—660, 666—668.
- (125) Utazási töredék [Vál, Tárnok]
HM 1836. okt. 22., 26. — 33., 34. sz. 260—263, 268—272.
- (126) Dunamelléki utazás [Vác, Szentendre, Aquincum, Óbuda]
HM 1836. nov. 5., 9., 12. — 37., 38., 39. sz. 290—296, 299—304, 305—311.
- (127) Hadrian kora
H 1836. nov. 17. — 92. sz. 730—733.
- (128) Carracciak festvényei a Belvederben
HM 1836. nov. 19. — 41. sz. 326—328.
- (129) Sirani és Furini
H 1836. dec. 4. — 97. sz. 770—772.
- (130) Nagy Sándor és Augustus kora
H 1836. dec. 15. — 100. sz. 794—796.
- (131) Művészeti epocha
H 1836. dec. 24., 29. — 103., 104. sz. 819—820, 827—829.
- (132) Helyes festvények a bécsi cs. kir. képtárban
H 1836. dec. 29. 104. sz. 826—827., 1837. jan. 15., febr. 16., ápr. 6., 16. — 5., 14., 28., 31. sz. 35—36, 106—108, 219—220, 244—245.
- (133) Néhány szó a fékházakról
H 1837. jan. 26. — 8. sz. 57—61.
- (134) Kecskemét
HM 1837. febr. 11., 15., 18. — 13., 14., 15. sz. 102—104, 108—112, 113—120.
- (135) A színházak belső s külső beosztásáról néhány szó
H 1837. febr. 26., márc. 2., 5., 9. — 17., 18., 19., 20. sz. 131—133, 139—140, 147—148, 153—156.
- (136) Buda s Pest vidékének regényes rajza, nevezetességei s összehasonlítása egymással
R 1837. márc. 5., 9., 12. — 19., 20., 21. sz. 145—147, 153—158, 161—166.

- (137) Honi ipar
H 1837. márc. 12., 16.—21., 22. sz. 162—163,
170—171.
- (138) Dunaparti rajzképek s tájtörténet
T 1837. márc. 23., 25. — 23., 24. sz. 89—90,
93—94.
- (139) Hazai kastélyok [Gödöllő, Fót]
H 1837. ápr. 9., 13. — 29., 30. sz. 225—229,
234—235.
- (140) Kórházak elrendezése iránti vélemény
H 1837. ápr. 20., 23. — 32., 33. sz. 250—253,
258—260.
- (141) Corregio festvényei a bécsi képtárban
H 1837. ápr. 30. — 35. sz. 274—277.
- (142) Architektúra iránti vélemény
H 1837. máj. 7., 11. — 37., 38. sz. 290—291,
298—299.
- (143) Művészeti nézetek vagy észrevételek
H 1837. máj. 13., 18. — 39., 40. sz. 306—308,
314—316.
- (144) A kertművészetről néhány szó
H 1837. máj. 28., jún. 1. — 43., 44. sz. 338—340,
345—349.
- (145) Remek festvények a berlini kir. képtárban
H 1837. jún. 4., 8., 11., 18., júl. 9., szept. 7. —
45., 46., 47., 49., 55., 72. sz. 356, 364, 370—372,
388—389, 435—436, 570—572.
- (146) Egyetemi épületek
H 1837. jún. 25., 29. — 51., 52. sz. 404, 411—
412.
- (147) A királyi burg Prágában
HM 1837. júl. 8. — 3. sz. 17—20.
- (148) Óbudai nevezetességek
T 1837. júl. 8. — 54. sz. 213—214.
- (149) Még néhány szó a kertművészetről
H 1837. júl. 13., 16. — 56., 57. sz. 443—445,
449—452.
- (150) Budai várkastély
HM 1837. júl. 22., 26. — 7., 8. sz. 49—53,
57—64.
- (151) Schönbrunn jelességei
HM 1837. aug. 5., 9., 12. — 11., 12., 13. sz. 81—86,
89—94, 102—104.
- (152) Kerti díszépitvények
H 1837. aug. 10., 13., 17., 20. — 64., 65., 66.,
67. sz. 507—508, 514—516, 522—524, 530—532.
- (153) Bécsi cs. residencia
HM 1837. aug. 23., 26., 30. — 16., 17., 18. sz.
125—127, 131—135, 137—141.
- (154) Kahlen- s' Leopoldhegy Bécs mellett
R 1837. szept. 14., 17., 21. — 74., 75., 76. sz.
585—589, 593—597, 603—605.
- (155) Hricsó várak
HM 1837. okt. 4., 7. — 28., 29. sz. 217—221,
231—232.
- (156) Buschetto
H 1837. okt. 5., 8. — 80., 81. sz. 634—637,
643—645.
- (157) Hazai ügy [William Tierney Clark pesti látogatása]
HM 1837. okt. 25., 28. — 34., 35. sz. 269—272,
277—280.
- (158) Montbijou-i olajfestvények
H 1837. okt. 26. — 86. sz. 683—684.
- (159) Hazai ügy [a Lánchíd-építés kérdése]
I 1837. nov. 16., 23. — 10., 11. sz. 90—92,
93—94.
- (160) Építvények karaktere
H 1837. nov. 23., 26., 30. — 94., 95., 96. sz.
747—748, 755—757, 763—764.
- (161) Figyelmeztetés [Förster Allg. Bauzeitung-jának
ismertetése]
HM 1837. dec. 13. — 48. sz. 383—384.
- (162) Raphael-Sanzio, mint architektus
H 1837. dec. 17., 21., 24. — 101., 102., 103. sz.
802—804, 810—812, 819—820.
- (163) Figyelmeztetés (H. Mulatságokból némely hozzá-
adással)
I 1837. dec. 21. — 15. sz. 109—110.
- (164) Néhány szó a kandallók iránt
H 1838. jan. 11., 14. — 3., 4. sz. 18—21, 26—27.
- (165) Színadás tájfestvényeknél
H 1838. jan. 18., 21., 25., 28. — 5., 6., 7., 8. sz.
34—37, 43—44, 51—52, 58—61.
- (166) Néhány szó a faszerkezményről
H 1838. febr. 1., 4. — 9., 10. sz. 65—68, 73—77.
- (167) Magyarországon s a hozzákapcsolt tartományok-
ban, az építkezést tárgyzó, legfőbb helyről
eredt rendszabások
I 1838. febr. 1., 8., 15., 22. — 5., 6., 7., 8. sz.
17—20, 21—24, 25—28, 31—32.
- (168) Egy humoristának nézete s javaslata [a Nemzeti
Színház elhelyezése]
HM 1838. febr. 3., 7. — 10., 11. sz. 74—78,
86—87.
- (169) Néhány szó a fahidakról
H 1838. febr. 15., 18., 22. — 13., 14., 15. sz.
97—100, 105—109, 113.
- (170) Lánchidak
I 1838. febr. 22. — 8. sz. 29—31.
- (171) Néhány szó a hidakról
H 1838. febr. 25. márc. 1 — 16., 17. sz. 122—
125, 129—130.
- (172) San-Gallo
H 1838. márc. 25. — 24. sz. 180—181.
- (173) Julius Romanus
H 1838. márc. 29. — 25. sz. 187—188.
- (174) Perspektivtan iránti nézetek
H 1838. márc. 29., ápr. 1. — 25., 26. sz. 188—
189, 195—196.
- (175) Néhány szó a világ- s árnyék-tanról
H 1838. ápr. 14., 19., 22. — 30., 31., 32. sz.
228—229, 235—236, 242—243.
- (176) Pisa
H 1838. máj. 3., 6. — 35., 36. sz. 266—269,
274—277.
- (177) Cassel regényes tájéka
R 1838. máj. 10., 13. — 37., 38. sz. 283—286,
289—293.
- (178) Ammanati
H 1838. máj. 27. — 42. sz. 322—325.
- (179) Bramante, Peruzzi, Sansovino, Maderno
H 1838. jún. 24., 28. — 50., 51. sz. 387—389,
395—397.
- (180) Feistritz
R 1838. aug. 2., 9. — 61., 63. sz. 473—478,
491—492.
- (181) Quarini és Galilei
H 1838. aug. 9. — 63. sz. 492—493.
- (182) Néhány szó a légperspektiváról
H 1838. aug. 16., 19., 23., 26., 30. — 65., 66.,
67., 68., 69. sz. 509—511, 515—517, 523—525,
531—533., 538—539.
- (183) Építvényalkatok
HL 1838. szept. 15., 22., 29., okt. 6. — 11., 12.,
13., 14. sz. 81—83, 89—91, 99—100, 107—109.
- (184) Friedland
R 1838. szept. 20., 23., 27., 30. — 75., 76., 77.,
78. sz. 589—590, 593—597, 601—605, 612—
615.
- (185) Az épülettetők formáiról
H 1838. okt. 11., 14., 18. — 81., 82., 83. sz.
634—637, 642—644, 649—652.
- (186) Művészet haladta
HL 1838. okt. 13., 20., 27. — 15., 16., 17. sz.
117—118, 125—127, 133—134.
- (187) A törvényszék épületekről
HL 1838. okt. 27. — 17. sz. 130—131.
- (188) Angelo Buonarrotti Mihály mint szobrász és képiro
HL 1838. okt. 27., nov. 3., 10., 17., 24., dec. 1., 8.
— 17., 18., 19., 20., 21., 22., 23. sz. 132—133,
141—142, 150—152, 159—160, 166—168, 174—
176, 181—184.
- (189) Egyházak elrendezése
H 1838. okt. 28., nov. 1., 4., 8., 15., 18. — 86.,
87., 88., 89., 91., 92. sz. 674—677, 681—685,
689, 697, 713—714, 722—724.

- (190) Privát építvények
HL 1838. nov. 3., 10. — 18., 19. sz. 137—140, 147—148.
- (191) Fahidak szerkezete
HL 1838. nov. 17., 24., dec. 1., 8. — 20., 21., 22., 23. sz. 154—156, 161—164, 169—172, 179—180.
- (192) Hohensalzburg
R 1838. nov. 22., 25. — 93., 94. sz. 731—734, 738—741.
- (193) Dioti Salvi
HL 1838. dec. 15., 22. — 24., 25. sz. 186—188, 199—200.
- (194) Plafond-festvények
HL 1838. dec. 29. — 26. sz. 201—202.
- (195) Paloták elrendezéséről néhány szó
H 1839. febr. 28., márc. 7., 10. — 17., 19., 20. sz. 131—132, 145—148, 155—156.
- (196) Marchesi
H 1839. márc. 28., 30. — 25., 26. sz. 195—197, 202—203.
- (197) Koch
H 1839. ápr. 14., 18. — 30., 31. sz. 235—236, 244.
- (198) Hirdetés. Dresda-ban az építési bureau-t illetőleg
I 1839. ápr. 14., 21. — 15., 16. sz. 110—111, 117—119.
- (199) Cagnola
H 1839. ápr. 21., 25., 28., máj. 2. — 32., 33., 34., 35. sz. 251—253, 259—260, 267—268, 276.
- (200) Építvényi characteristicum
H 1839. máj. 19., 23. — 40., 41. sz. 315—316, 324.
- (201) Fülkék és szobrok
H 1839. jún. 2. — 44. sz. 345—347.
- (202) Goth építészet
I 1839. jún. 16. — 24. sz. 177—184.
- (203) Csődítés [prágai pályázat I. Ferenc szobrára]
I 1839. jún. 23. — 25. sz. 185—188.
- (204) Raphael Sanzio festvényei a bécsi Belvederben
H 1839. jún. 23., 27. — 50., 51. sz. 394—396, 402—404.
- (205) Fontaine
H 1839. jún. 30. — 52. sz. 410—413.
- (206) Jones, Wren, Bernini
H 1839. júl. 21., 25. — 58., 59. sz. 458—460, 466—469.
- (207) Bonaroti Angelo Mihály mint architektus
I 1839. aug. 4., 8., 11. — 10., 11., 12. sz. 155—159, 169—176, 186—191.
- (208) A színház tárgyában egy-két szó
H 1839. aug. 18. — 66. sz. 522—524.
- (209) Pezolt
H 1839. szept. 1. — 70. sz. 555—557.
- (210) Maron, Berettini, Feti és Baldi képirok
H 1839. szept. 4. — 71. sz. 561—564.
- (211) Hágcsók
H 1839. szept. 11., 14. — 73., 74. sz. 578—580, 587—588.
- (212) Alessi, Vignola, Palladio, Fontana
H 1839. okt. 10., 13. — 81., 82. sz. 642—644, 650—652.
- (213) Da-Ponte és Bembi
H 1839. okt. 20. — 84. sz. 665—668.
- (214) A romai sz. Péter-egyház kuppolája, összehasonlítva másokéival
H 1839. nov. 7., 10., 13. — 89., 90., 91. sz. 706—709, 713—717, 724.
- (215) Tunnel
H 1839. dec. 1., 5., 12. — 96., 97., 99. sz. 762—765, 769—772, 785—787.
- (216) Ajtók és ablakok
I 1839. dec. 5., 8. — 45., 46. sz. 708—714, 728—735.
- (217) A florenci híres székes egyház fölépíttetése
H 1839. dec. 15., 19., 22., 26. — 100., 101., 102., 103. sz. 801—806, 812—814, 821—823, 829—830.
- (218) Konkret használása
I 1839. dec. 22. — 50. sz. 791—797.
- (219) Spanyol iskola festvényei Bécsben
H 1839. dec. 29. — 104. sz. 838.
- (220) Spanyol iskola festvényei Bécsben
HM 1840. jan. 4. — 2. sz. 7—8.
- (221) Bolognai iskola festvényei Bécsben
HM 1840. jan. 18., 25., febr. 1. — 6., 8., 10. sz. 24, 31—32, 38—39.
- (222) I. Ferencz austriai császár és magyar király emléke
HM 1840. febr. 8. — 12. sz. 45—47.
- (223) A híres békekapu Milánóban
HM 1840. febr. 22., 26. 29. — 16., 17., 18. sz. 61—62, 65—67, 71—72.
- (224) Artois Jakab tájfestvényei Bécsben
H 1840. febr. 23. — 16. sz. 122—123.
- (225) Teremek, művek kiállítására
H 1840. márc. 1. — 18. sz. 137—140.
- (226) Lombardi iskola festvényei Bécsben
H 1840. ápr. 5., 9., 12. — 28., 29., 30. sz. 219—221, 229—230, 236—238.
- (227) Pharos
H 1840. ápr. 23. — 33. sz. 261—264.
- (228) Egyiptom, művészeti, kereskedési, s földművelési tekintetben
I 1840. ápr. 23., 30., máj. 7. — 33., 35., 37. sz. 511—515, 543—548, 581—585.
- (229) Literarisches [L. Förster]
PH 1840. ápr. 25. — 29. sz. 118.
- (230) Német iskola festvényei Bécsben
H 1840. ápr. 26., 30., máj. 3., 7. — 34., 35., 36., 37. sz. 267—270, 275—278, 284—286, 292—295.
- (231) Néhány nevezetes európai egyház
HM 1840. máj. 2., 6. — 36., 37. sz. 141—144, 145—146.
- (232) A bécsi cs. kir. politechnicum, mint középponti képzőintézet a kereskedésre, s a mesterség-tudományra nézve
I 1840. máj. 7., 10., 14., 17., 21., 24. — 37., 38., 39., 40., 41., 42. sz. 575—579, 598—601, 615—617, 627—631, 650—653, 661—662.
- (233) Néhány szó hasznos utazásról
I 1840. máj. 17., 21. — 40., 41. sz. 633—638, 647—650.
- (234) Schiller emlékszobra Stuttgartban, s néhány szó Mátyás király érc-szobra iránt
H 1840. máj. 21., 24. — 41., 42. sz. 324—326, 333—335.
- (235) Gutenberg
HM 1840. jún. 20. — 50. sz. 197—199.
- (236) Blondel
H 1840. jún. 21., 25., 28. — 50., 51., 52. sz. 403—406, 412—414, 421—422.
- (237) Utazási vázlat, nép ismertetési, földművelési s technikai tekintetben
I 1840. júl. 2., 5., 9., 12., 16., 30. — 1., 2., 3., 4., 5., 9. sz. 7—14, 26—31, 33—39, 49—52, 63—65, 126—130.
- (238) Müncheni művészi táruk
HM 1840. júl. 11., 15. — 4., 5. sz. 15—16, 18—19.
- (239) Honi ipar [németországi útibeszámloló]
HM 1840. júl. 22., 25., 29., aug. 5. — 7., 8., 9., 11. sz. 27—28, 31—32, 36, 42—43.
- (240) Néhány szó a pesti műkiállítás fölött
H 1840. júl. 26., 30., aug. 2. — 60., 61., 62. sz. 483—486, 491—494, 499—502.
- (241) Tekintet az ó budai kis szigetre
I 1840. aug. 2. — 10. sz. 137—144.
- (242) Rövid felelet Barabás úrnak
HM 1840. aug. 15. — 14. sz. 53—54.
- (243) Szobrász-művek Münchenben
H 1840. aug. 23. — 68. sz. 547—550.
- (244) A festészet jelen állapota bajor országban
H 1840. aug. 30., szept. 3., 6., 10., 13., 17. — 70., 71., 72., 73., 74., 75. sz. 565—566, 573—574, 580—582, 587—590, 596—598, 605—606.
- (245) Válasz egy hazafi nyilatkozására [felelet Barabásnak]
HM 1840. szept. 2. — 19. sz. 74—76.

- (246) Művészi és szorgalmi jegyzetek
R 1840. szept. 3. — 71. sz. 576—578.
- (247) Összművészeti tárgyak országos szaporítása
I 1840. szept. 24. — 25. sz. 377—386.
- (248) Technikai észrevételek Mátyás király szobra fölött
HM 1840. szept. 26., 30. — 26., 27. sz. 103—104, 107.
- (249) Franciaországi szoborművek ércbe öntve
H 1840. szept. 27., okt. 1., 4. — 78., 79., 80. sz. 628—631, 637—638, 645—646.
- (250) Műtani szempontok Mátyás király lovagszobráról
T 1840. okt. 3. — 80. sz. 318—320.
- (251) Mulatságos adatok [Mátyás emlék, francia festők stb.]
HM 1840. okt. 7., 10. — 28., 29. sz. 115, 119.
- (252) Walhalla
H 1840. okt. 15., 18. — 83., 84. sz. 668—670, 678.
- (253) Egyiptomi régiségek, összművészeti tekintetben
I 1840. okt. 29., nov. 1., 5., 8., 19. — 35., 36., 37., 38., 41. sz. 547—549, 565—566, 580—582, 594—599, 643—646.
- (254) Nehány szó Soyer és Inge ércöntéseiről Parisban
H 1840. nov. 1., 5. — 88., 89. sz. 709—710, 717—719.
- (255) Mulató ház a bécsi népkertben
H 1840. nov. 12. — 91. sz. 733—734.
- (256) Művészi és szorgalmi jegyzetek
HM 1840. nov. 14., 18. — 40., 41. sz. 160, 163—164.
- (257) Templomokról egy két szó
HM 1840. nov. 25. — 43. sz. 171.
- (258) Nehány szó a vas függő hidakról
H 1840. nov. 26., 29. — 95., 96. sz. 763—765, 774.
- (259) A szent föld [Weyand János útleírásának ismertetése]
HM 1840. dec. 2., 5., 9., 12., 16., 19. — 45., 46., 47., 48., 49., 50. sz. 177—178, 183—184, 185—186, 190—192, 194—196, 199—200.
- (260) Neuhaus országismertetés s műipar-tekintetben
I 1840. dec. 10., 13., 17. — 47., 48., 49. sz. 738—743, 751—757, 767—769.
- (261) Németalföldi képirók helyes festvényei Bécsben
H 1840. dec. 10., 13., 17., 20., 24., 31. — 99., 100., 101., 102., 103., 104. sz. 796—798, 806—807, 813—814, 820—822, 827—831, 835—837.
- (262) Scamozzi
H 1841. jan. 10., 14., 17., 21. — 3., 4., 5., 6. sz. 18—20, 26—29, 33—36, 42—43.
- (263) Jerusalem
HM 1841. jan. 16., 20., 23. — 5., 6., 7. sz. 17—20, 21—22, 27.
- (264) Rivelles és Ribera jelenkori spanyol képirók
H 1841. jan. 21., 24. — 6., 7. sz. 44, 51—53.
- (265) Ivara és Vanvitelli
H 1841. jan. 31., febr. 4. — 9., 10. sz. 66—68, 74—76.
- (266) Salamon híres temploma Jerusalemben
H 1841. márc. 18., 21. — 22., 23. sz. 169—171, 179—180.
- (267) Remek olajfestvények a bécsi cs. kir. képtárban
H 1841. márc. 25., 28., ápr. 1., 4. — 24., 25., 26., 27. sz. 186—188, 195—196, 202—204, 210—212.
- (268) Bethlehem
HM 1841. márc. 27., 31., ápr. 3. — 25., 26., 27. sz. 97—98, 101—103, 106—108.
- (269) Szemle [jeles architektusok felsorolása]
HM 1841. ápr. 10. — 29. sz. 114—115.
- (270) Ismeretes képirók műdolgozatai Bécsben
H 1841. ápr. 25., 29. — 33., 34. sz. 258—260, 267—268.
- (271) Elisium és Colosseum Bécsben
HM 1841. ápr. 28. — 34. sz. 133—135.
- (272) Szemle [Nymphenburg, Regensburg stb.]
HM 1841. máj. 5. — 36. sz. 141—142.
- (273) Mulatságos adatok [Passavant Raffaello monográfiaja]
HM 1841. máj. 8. — 37. sz. 146—148.
- (274) Kőnemek használása építésekénél
I 1841. máj. 16., 20. — 39., 40. sz. 616—622, 631—633.
- (275) Festvények a bécsi Belvedereben
H 1841. máj. 23., 27., 29., jún. 3. — 41., 42., 43., 44. sz. 322—324, 330—332, 338—340, 348—349.
- (276) A bécsi császári képgaléria
HM 1841. máj. 26., 29. — 42., 43. sz. 165—166, 171—172.
- (277) Gazdasági s technikai vizsgálatok kirándulás közben [hajóút Pentele, Kömlőd, Simontornya stb. felé]
I 1841. máj. 27. jún. 20., 24., 27., 30. — 42., 49., 50., 51., 52. sz. 657—662, 777—780, 793—795, 810—813, 819—826.
- (278) Athene, Persepolis s Roma
H 1841. jún. 3. — 44. sz. 346—348.
- (279) Mercier, Mansart, Antoine
H 1841. jún. 6., 10. — 45., 46. sz. 353—356, 363—364.
- (280) Mulatságos adatok [németországi útiélmények]
HM 1841. jún. 12. — 47. sz. 187—188.
- (281) Lessing főstész
HM 1841. jún. 26., júl. 3. — 51., 53. sz. 203—204, 210—211.
- (282) Leon Battista Alberti. Művészeti kifejlődés tekintetében
HM 1841. júl. 31., aug. 11., 14. — 61., 64., 65. sz. 242—244, 256, 258—259.
- (283) A lak-kényelemről egy két szó
HM 1841. nov. 3. — 88. sz. 349—350.
- (284) Concret-építés
HM 1842. jún. 11., 15. — 47., 48. sz. 185—187, 191.
- (285) Galériák, cabinetek és teremek
HM 1842. aug. 10., 13., 17., 20. — 64., 65., 66., 67. sz. 256, 259, 263—264, 267—268.
- (286) Művészeti közlemény [egy budai műgyűjteményről]
HM 1842. okt. 1. — 79. sz. 314.
- (287) Kunstnachricht [286. cikk német változata]
S 1842. okt. 5. — 80. sz. 640.
- (288) Alexandria
HM 1842. okt. 5., 8., 12. — 80., 81., 82. sz. 319—320, 322—324, 325—326.
- (289) Rembrandt, Ruysdaal, Aertsens és Dov festvényei
HM 1842. okt. 15., 19. — 83., 84. sz. 330—331, 335.
- (290) Művészeti ajánlatok és nézetek [történeti stílusok, pesti építőmesterek, saját épülettervei]
HM 1842. nov. 9. — 90. sz. 359—360.
- (291) Idősebb Palma Jakab festvényei Bécsben
HM 1842. dec. 17., 21. — 101., 102. sz. 400—401, 407—408.
- (292) Das neue Ofner Tagstheater
S 1843. febr. 18. — 14. sz. 111—112.
- (293) Landhausbau in Ungarn
PH 1844. ápr. 24. — 24. sz. 93—94.
- (294) Waitzen [Vác műemlékei]
PH 1844. júl. 17. — 43. sz. 169—170.
- (295) Beantragter Tunnel durch den Festungsberg in Ofen
S 1845. dec. 3. — 97. sz. 1553—1554.
- (296) Noch etwas über den Ofner Tunnel
Sch 1845. dec. 8. — 26. sz. 259—260.
- (297) Stand des Kettenbrückenbaues zwischen Ofen und Pesth
S 1846. júl. 18. — 57. sz. 907—908.
- (298) Noch Etwas über unsern Kettenbrückenbau
S 1846. júl. 22. — 58. sz. 925—926.
- (299) Ofen vor einem Dezenium und jetzt
PH 1846. aug. 8. — 35. sz. 145—147.
- (300) Stand des Baues der neuen Kaserne in Pesth
PH 1846. szept. 12., 19. — 41., 42. sz. 169—170, 173—174.
- (301) Nützliche Anwendung des ungarischen Asphaltes
PH 1846. okt. 17. — 46. sz. 189—190.

- (302) Nützliche Anwendung des ungar. Asphaltes mit Bezug auf die Pest-Ofner Asphaltunternehmung des Hrn. Constantin Kastner
PZ 1846. okt. 18. — 325. sz. 1733.
- (303) Stand der Ofen-Pester Kettenbrücke
PZ 1846. okt. 25. — 329. sz. 1754.
- (304) Bauwesen in Ungarn
PZ 1846. okt. 29. — 331. sz. 1763.
- (305) Gebrauch der russischen Schornsteine
PZ 1846. nov. 19., 20. — 343., 344. sz. 1827, 1831.
- (306) Bauprozedur in Pest und Ofen
PZ 1846. nov. 26., 27. — 347, 348. sz. 1845, 1851.
- (307) Vor Kurzem hatten wir Gelegenheit . . . [August Fischbach budai könyvkötő mesterről]
S 1846. dec. 23. — 102. sz. 1631—1632.
- (308) Technische Ansichten über die Wiederherstellung des abgebrannten deutschen Theaters in Pest
S 1847. febr. 20. — 15. sz. 236—237.
- (309) Kettenbrücken-Bau
S 1847. febr. 20. — 15. sz. 237—238.
- (310) Etwas über das Josephs-Denkmal
PH 1847. febr. 20. — 8. sz. 29.
- (311) Errichtung des Josephdenkmals
PZ 1847. febr. 25. — 398. sz. 2119.
- (312) Mittheilungen über den gegenwärtigen Stand des Kettenbrückenbaues
PZ 1847. márc. 7. — 404. sz. 2153—2154.
- (313) Der Ofner Tunnelbau und die in der k. Freistadt Ofen noch zu bewirkenden Verschönerungen
PZ 1847. márc. 14. — 408. sz. 2180.
- (314) Einiges den Wiederaufbau des Pester st. Theaters betreffend
PZ 1847. márc. 16. — 409. sz. 2187.
- (315) Ueber die neuen Auffahrten in die Festung Ofen
PH 1847. máj. 1. — 19. sz. 73—74.
- (316) Während bei der Pest-Ofner Kettenbrücke . . .
PZ 1847. jún. 15. — 459. sz. 2474.
- (317) Bei Gelegenheit eines Ausfluges nach Palota . . .
PZ 1847. jún. 22. — 463. sz. 2495.
- (318) Bemerkungen über den Pest-Ofner Kettenbrückenbau
PZ 1847. okt. 17. — 530. sz. 2861—2862.
- (319) Die königl. Josephs-Industrieschule
PZ 1847. nov. 11. — 544. sz. 2941.
- (320) Stand des Pesth-Ofner Kettenbrückenbaues
PH 1848. ápr. 14. — 15. sz. 57.
- (321) Forscritte der Neubauten in Ofen
PH 1848. máj. 14. — 18. sz. 69—70.
- (322) Fortschritt des Kettenbrückenbaues
Der Telegraph, 1848. júl. 6. — 10—11.
- (323) Kettenbrückenbau
PZ 1848. júl. 20. — 726. sz. 3813.
- (324) Kettenbrückenbau
S 1848. aug. 2. — 62. sz. 248.
- (325) Kettenbrückenbau
PZ 1848. aug. 2. — 737. sz. 3858.

STEINDL IMRE TERVEI A BERLINI REICHSTAG ELSŐ ÉPÍTÉSZETI PÁLYÁZATÁN* (1872)

Az Európa 19. századi építészetét át- meg átszövő romantikus stílússáramlat, az újjáélesztett vagy újra-
álmodott középkor születését és végpontját legkifejezőb-
ben talán két országgyűlési épület jelöli. A kezdeteknél
a londoni Parlament hosszan elnyúló folyóparti tömege,
a folyamat végén pedig a magyar országgyűlés épüle-
tének a pesti Duna-part képét meghatározó, hatalmas
kupolával koronázott épülettömege áll, s közöttük a neo-
gótika fél évszázados története feszül.

A budapesti Országháza tervpályázatának története
ismert. Steindl Imre pályadíjnyertes tervét átdolgozás
után az Országház építési bizottsága, majd a Parlament
is elfogadta. Az Országház tervezésével kapcsolatos
dokumentumok azonban arra utalnak, hogy a Steindl-
féle koncepció megszületése a 19. század európai építé-
szettörténetéhez térben és időben az eddig ismerteknél
közvetlenebbül kapcsolódik.

Steindl Országháza tervének fő gondolatai ugyanis
nem az 1882. évi pályázati tervek készítésekor merültek
fel első ízben. Építészeti fejlődésében fontos állomás volt
a berlini Reichstag épületére 1872-ben kiírt első pályá-
zaton való részvétel.

A berlini Reichstag építésére kiírt első pályázat

Berlin, az egykori porosz főváros 1871-ben lett hiva-
talosan Németország fővárosává, s már a következő
évben kiírták az első pályázatot a „Birodalmi gyűlés”
épületének tervezésére.[1] A tervpályázat kiírása szerint
a terveknek legkésőbb 1872. április 15-ig kellett meg-
érkezniük Berlinbe, a szerző nevének feltüntetésével.
A teljesen kidolgozott 1 : 200 léptékű tervlapoknak az
alaprakzok mellett két nézetet és a terv elbírálásához
szükséges metszeteket, valamint egy távlati képet kellett
tartalmaznia. Szövegben kellett közölni a szerkezetre
vonatkozó legfontosabb kiegészítéseket, a választott
tetőfedés, fűtés, szellőzés stb. műszaki megoldásait.

A tervezési program szerint az épületet a „Königs-
platz” keleti részén, 150 m széles és 115 m mély területre,
a „Siegesdenkmal” középpontjától legalább 170 m-re
kellett elhelyezni. Az épületben meghatározott számú
ülésterem, a Reichstag és kancellári hivatal irodái,
külön kisebb üléstermek, könyvtár, szolgálati lakások
és üzemi helyiségek elhelyezéséről kellett gondoskodni,
melyeket a program részletesen előírt, s a követelmények
részletezése után kikötötte: „A pályázati terveknek
nemcsak az előírt feladat célszerű megoldását kell meg-
adniuk, hanem az épületnek a német parlament eszméjét
is meg kell testesítenie. Ezért mind a belsőben, mind
a külsőben gazdag díszítést kell tervezni...”[2]

* A Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti és Elméleti
Intézete, illetve előd tanszékei gazdag rajzgyűjteményeiből szinte
alig maradt korunkra néhány darab. Jelenleg csekély számú, és
nagyreszt véletlenszerűen fennmaradt rajz képezi az intézet építé-
szettörténeti dokumentumtárát. Ezek feldolgozása megindult,
eredményeink tervezett közzétételével célunk az, hogy az anyag a
magyar építészettörténeti kutatás számára hozzáférhetővé váljon.

A pályázatra Németországból 70, Ausztriából 7, Bel-
giumból 4, Nagy-Britanniából 14, Franciaországból 3,
Itáliából 2 és Amerikából 1 pályamű érkezett, összesen
835 lapon. A hét ausztriai pályamű között a hat bécsi
mellett hetedikként szerepelt: „Emerich Steindl, Pesth.”
A terveket 4 hétig kiállították, délelőttönként a képvi-
selők és a zsűri tagjai, délután a nagyközönség látogatta
a kiállítást, a zsűri négy hét elteltével döntött.

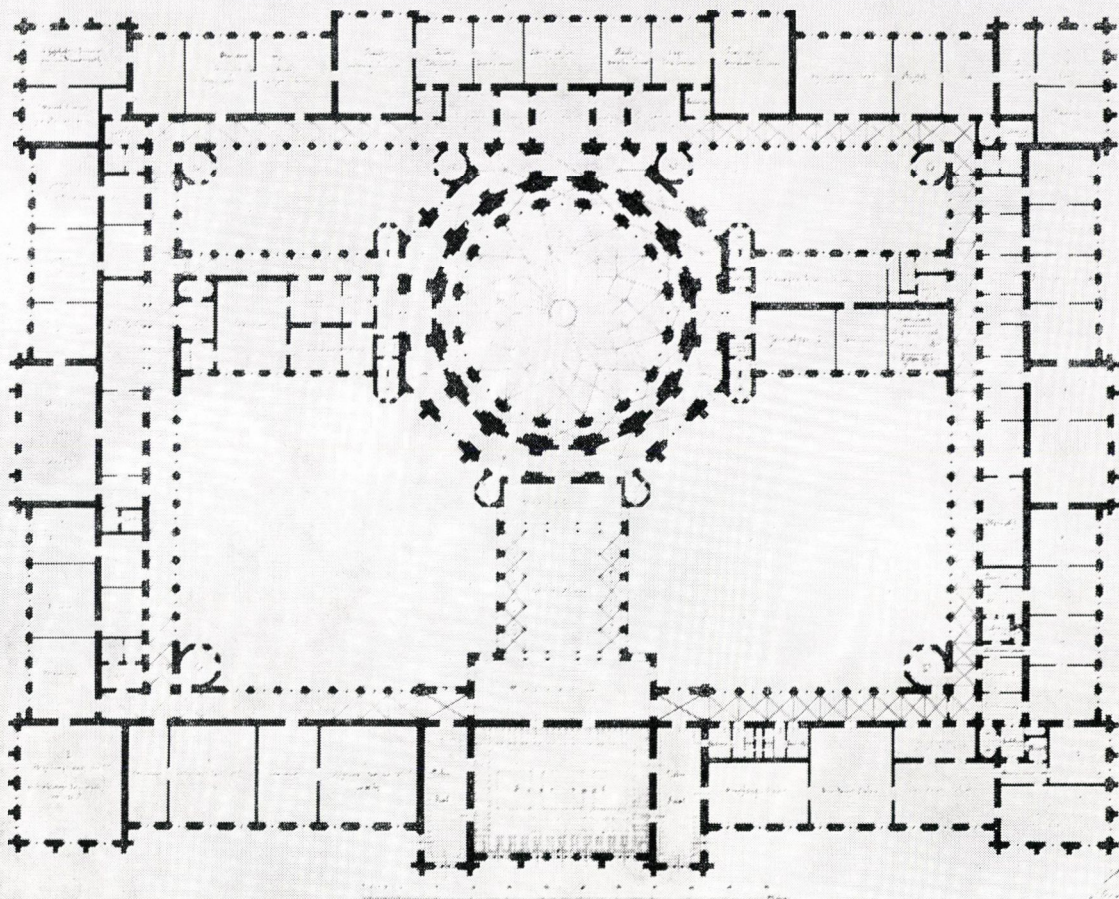
A bírálóbizottság 12 képviselőből, hat építészből és
egy szobrászból állott. Építészek voltak: Berlinből
Friedrich Hitzig és R. Lucae, Bécsből Friedrich Schmidt,
Münchenből Neureuther, Kölnből Statz, valamint az
az időben Bécsben működő Gottfried Semper. Szobrász-
ként a berlini Friedrich Drake vett részt a zsűri munká-
jában. A bírálók a beérkezett 102 pályamű közül a
gothai Ludwig von Bohnstedtnek ítéltek az első díjat,
ezenkívül négy második díjat osztottak ki. Ezeket Ende
és Boeckman berlini, Kayser és Groszheim berlini, Mylius
és Buntschli majna-frankfurti és Gilbert Scott londoni
építészek kapták. Steindl Imre életrajzírói szerint dicsé-
retet nyert ugyan tervével, azonban a díjazottak között
nem szerepelt.[3]

Steindl Imre tervei a Reichstag első pályázatára

Az eredetileg valószínűleg 23 lapból álló beküldött
tersorozatnak csupán 10 lapját találtuk meg.[4] A többi
rajz végleg elveszett, esetleg valahol lappang. Hiányoznak
például a kiírásban megkövetelt metszetek és főként a ter-
vezett épület távlati képe. A fennmaradt lapok azonban
így is lehetőséget adnak arra, hogy a terv kvalitásait
megismerjük, s össze tudjuk hasonlítani a díjazott ter-
vekkel, valamint Steindl végül megépült budapesti Parla-
mentjével.

A Berlinbe tervezett épület fő méretei kihasználják
a kiírásban megadott legnagyobb területet (115 × 150 m).
(Wallot megépült változata végül 137 × 103 m lett.)
A Königsplatz mentén elnyúló, sarok- és középrizalitok-
kal tagolt, kétemeletes, magasföldszintes épület hatalmas
tizenhatszögű kupola koronázza, az épület aprólékos
gótikus részletformálással tér vissza a középkorvég
formanyelvéhez. A Königsplatzra merőleges fő tengelyben
nagy méretű előtér után kétoldalt nyitott korridorról
kísért széles díszlépcső vezet a fő térrészhez, a tengelyek
keresztvezésében elhelyezett, tizenhatszögű kupolatérbe
komponált ülésteremhez.

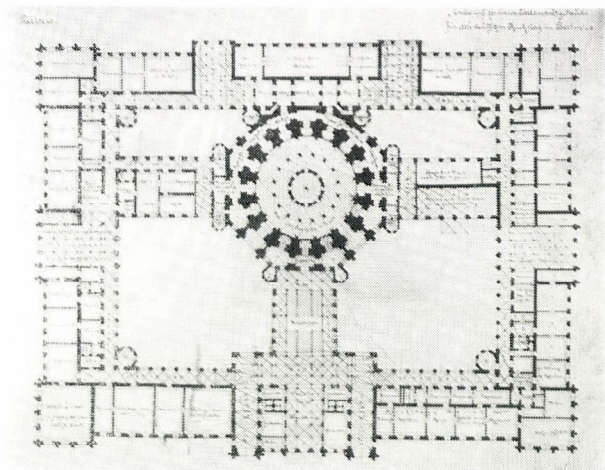
Az ülésterem közvetlenül kapcsolódik a keleti hossz-
oldali traktushoz, így elhelyezése az épület kelet–nyugat
irányú hossz tengelyéhez képest aszimmetrikus. Tervének
alaprajzain Steindl a különböző funkciójú helyiségsorok-
tok igen differenciált megközelítését oldotta meg. A már
említett főbejáraton kívül az északi és a déli oldalon
kocsibejáratot adott, s mindegyik mellett két oldalon
külön-külön boltzott bejáratokat tervezett szétválasz-
tott funkciókkal. A keleti oldalon a középrizalit mindkét
oldalára helyezett kocsíthajtót, az egyik mellett külön
bejáratot az irodahelyiségekhez és a kancellári hivatal-
hoz, a másik oldalon a kocsíthajtó két oldalán a gyűlé-
sek közönségének és az irodai személyzetnek szolgálnak



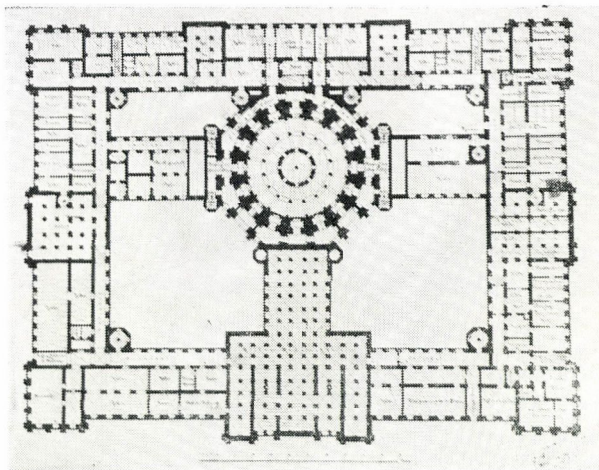
1. Steindl Imre terve a berlini »Reichstag« épületének első, 1872. évi pályázatára. „Erster Stock”

külön bejáratok. Nem kevesebb mint hat kocsibehajtó nyílt tehát az utcára, az oldalszárnyakon keresztül pedig még két áthajtó biztosította a kocsiközlekedést, a megfelelő személybejárókkal, s ezenkívül még közvetlenül a homlokzat felől hat személybejárót tervezett. A terv tehát alaprajzi megoldásban nemcsak elkülönítette a programban előírt funkciókat, hanem szinte teljesen szétaprózta azokat.

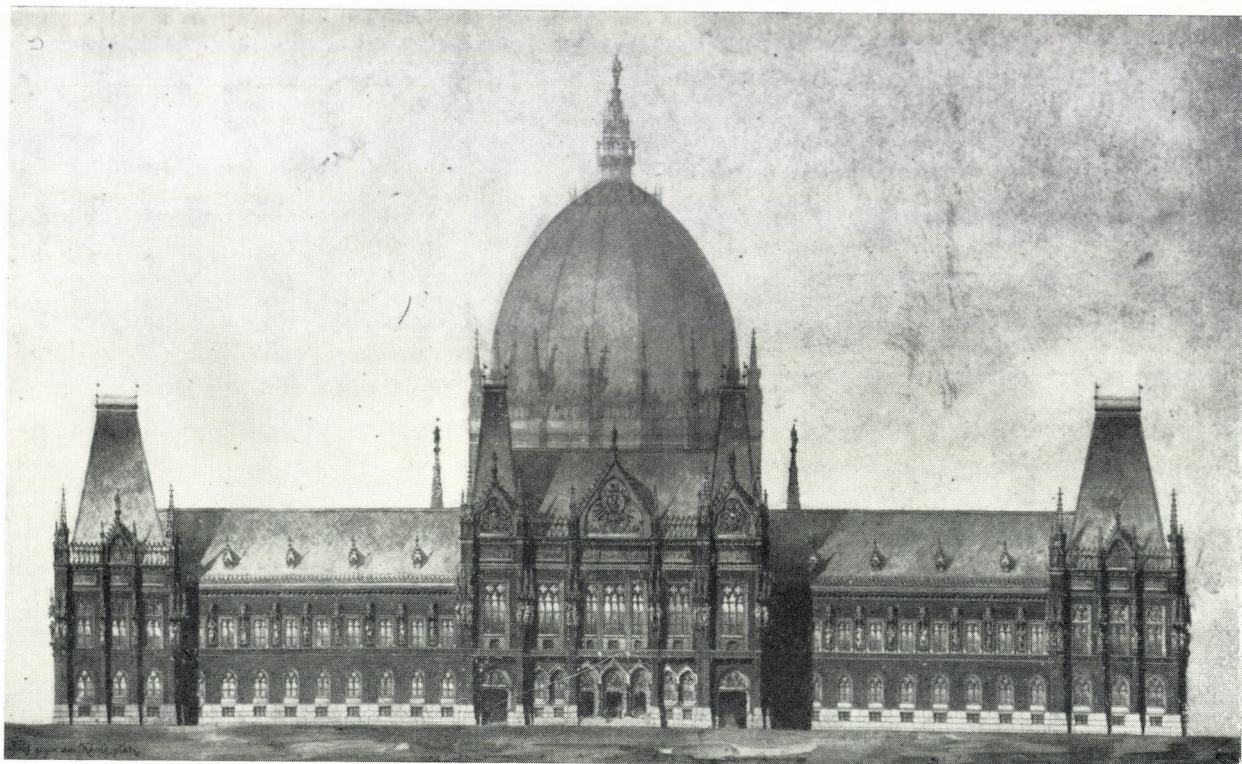
Maga az épület négy belső udvar körül szerveződött volna, a két belső összekötő szárnyal az ülésterem és a külső traktusok között. Az összekötő szárnyak közül a keleti a császári udvar tagjainak tartózkodására szolgáló helyiségeket tartalmazta és közvetlenül az ülésterem „császári páholyához” kapcsolódott, míg a másik szárnyban a posta és a nyomda, valamint az újságírók termei helyezkedtek volna el.



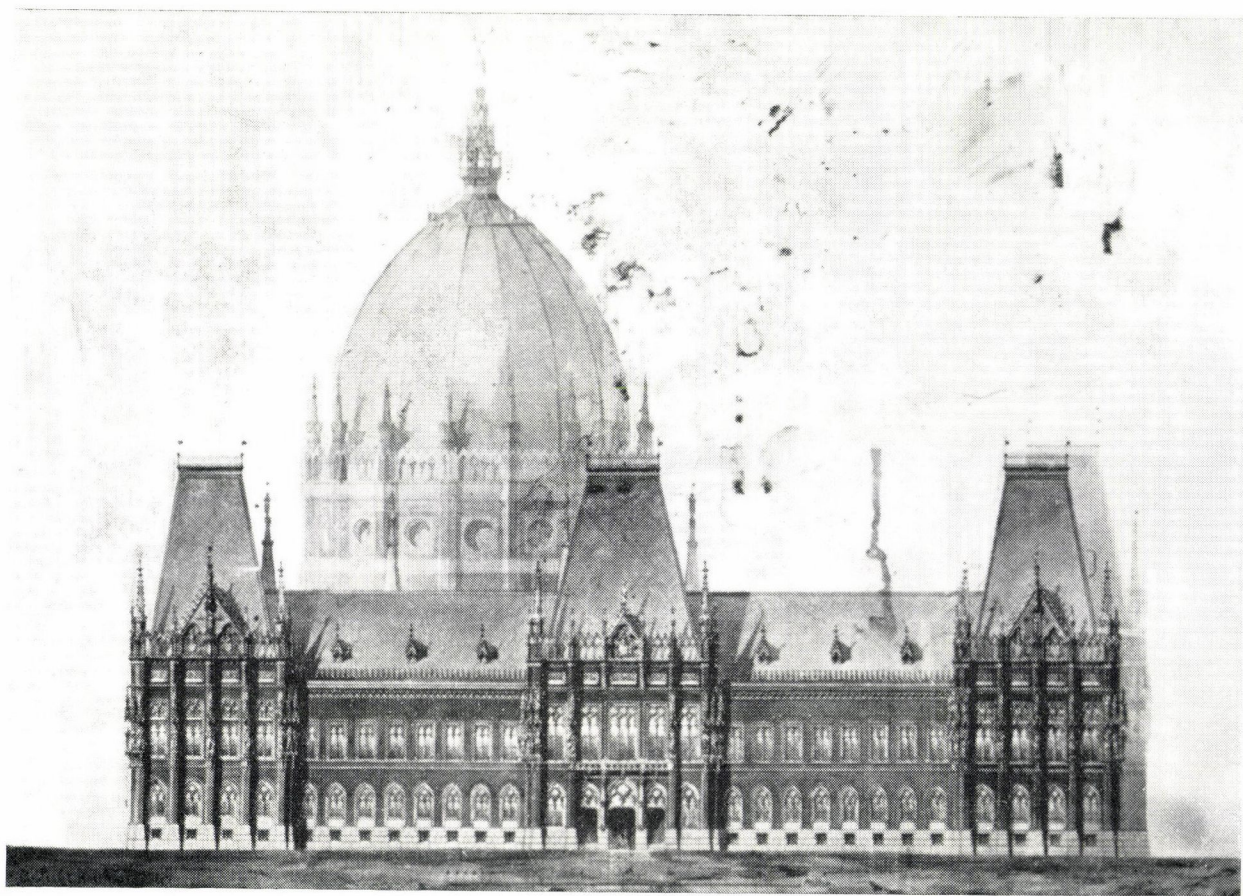
2. Steindl Imre tervének földszinti alaprajza. „Parterre”



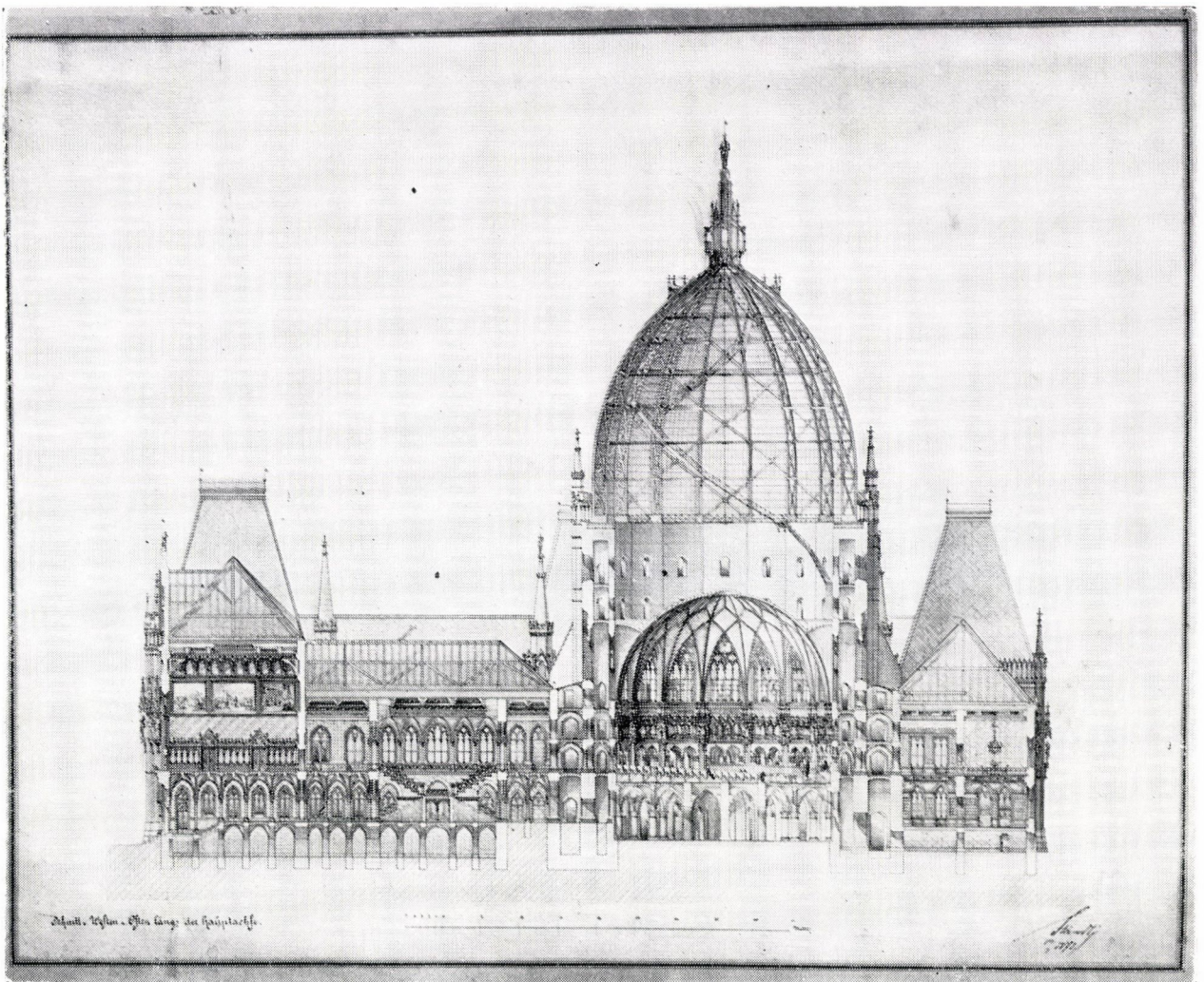
3. Steindl Imre tervének alagsori alaprajza



4. A Königsplatz felé tervezett főhomlokzat Steindl Imre pályázati tervéből



5. Az északi homlokzat Steindl Imre pályázati tervéből



6. Keresztmetszet az épület főtengelyén át

A tervsorozat fennmaradt, „2” számmal jelzett lapjáról és a metszetekről az első emelet tervezett elrendezéséről is tájékozódhatunk. A főbejárat felett hármassal, egymásba nyíló díszteremmel (Nebensaal—Festsaal—Nebensaal) kazettás mennyezettel, neogót kiképzéssel az épület fő fogadóteremsorát képezte volna, mellette dél felé az elnöki fogadótermekkel. A díszterem előtti tér kazettás mennyezettel, nyitott árkádokkal átmenetet biztosított a főlépcsőház felé. Ez az áttört tér egyben a kupola, vagyis az ülésterem előteréhez való kapcsolatot is szolgáltatta volna. A további szinteken a program szerinti irodacsoportokat, tanácskozótermeket és lakásokat helyezte el Steindl — a közölt alaprajzokról jól leolvasható elrendezésben.

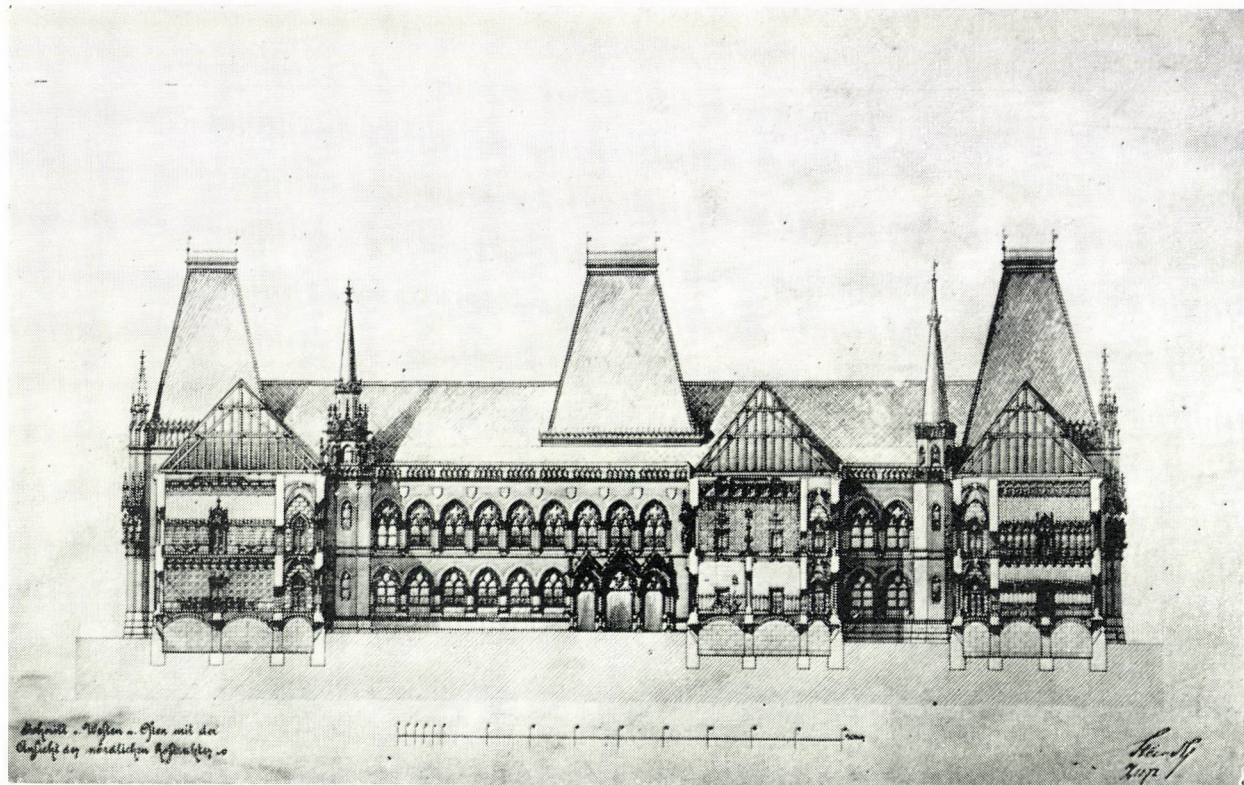
Újgótika — nemzeti gótika

Ahhoz, hogy Steindl gótikus tervét megfelelőképpen értékelni tudjuk, meg kell vizsgálnunk a Reichstag első pályázatának körülményeit, a neogótika és a nemzeti gótika viszonyát a század hetvenes éveiben. Számtalan elemzésben vizsgálták már az európai építészet egyik alapvető vonulataként feltűnő állandó visszanyúlást elmúlt korok építészeti formakincséhez. Általában — természetesen leegyszerűsítve a folyamatokat — az antik építészeti elemekhez való visszanyúlást a racionalizmussal, a felvilágosodással, a fejlődéssel azonosították, a középkorhoz, a gótikához való fordulás pedig — a

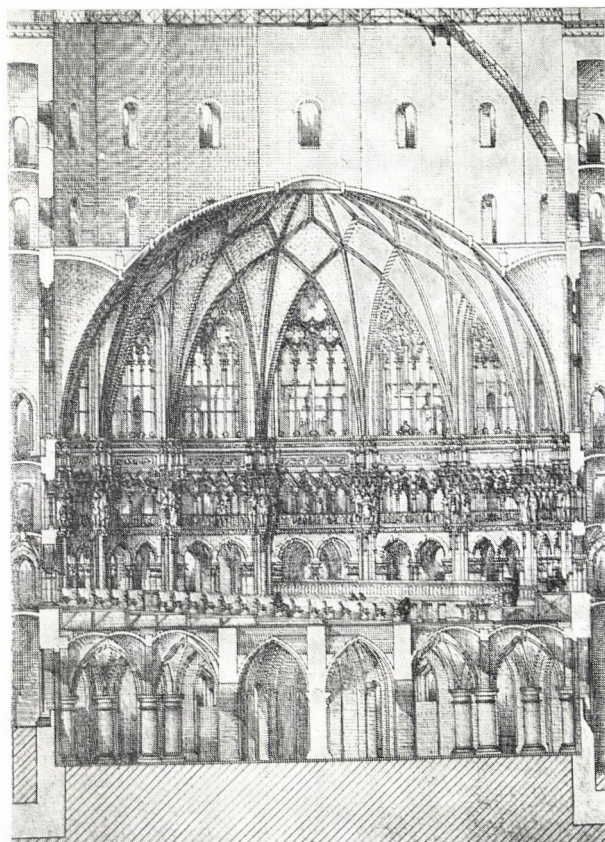
„középkor” sötétségének közhelyével együtt — az irracionális, a haladásellenesség vállalásával egyenértékű megítélés alá esik. Maga az újgótikus mozgalom azonban más-más módon hirdette meg célkitűzéseit a nemzeti kultúrák különfélesége szerint. Az angol újgótika mintegy száz évig érlelődött az 1720-as évek természetes kertjei, Horace Walpole Strawberry Hill-i 1750-es átépítésén keresztül Pugin teóriájáig és londoni Parlamentjéig. A francia romantika — erős egyszerűsítéssel — a gótika szerkezeti „csodáit”, éppen racionalizmusát értékelte — a németek pedig saját építészetük emlékeinek felfedezésével a „német nemzet és az egyéni zseni teljesítményét” dicsőítették.

Friedrich Schinkel volt az, aki, noha széles látókörével a klasszicizmust és a gótikát is át tudta fogni, a napóleoni háborúk után az építészeti nemzeti emlékmű gondolatát megalkotta. Ez olyan épület, amely „templo, noha ideológiailag többféle célra szolgál”. Kortársa, a teológus de Wette megfogalmazása szerint: „... Mindenekelőtt minden német városban a német művészet kiemelt stílusában (gótika!) kell templomot emelni... a nálunk újra feltámadt vallás és a megmentett haza emlékműveként, és a jövőben minden nagy népünnepélyének gyülekező helyéül...”[5]

A kölni dóm restaurálása során kiadott „Kölner Domblatt” sem újság volt csupán, hanem a neogótikus építészet teoretikusainak orgánuma. A kölni Dombauhütte, a Gilber Scott-féle hamburgi Nicolaikirche (1844) építészeti teljesítményei mellett Németországban August



7. Metszetrajz az északi udvari traktus nézetével



8. Az ülésterem metszete (részlet)

Reichensperger írásai hordozták a „keresztény-germán építőművészet” eszméit. Azt hirdette, hogy a középkori építésmóddhoz való teljes visszatérés a pogányságtól a kereszténységhez való visszatérést eredményezheti.[6] Reichensperger évtizedeken át volt fáradhatatlan munkása eszméinek, s természetesen az 1872. évi első Reichstag pályázat kiírásakor és bírálatakor is hallatta szavát.

Az 1872-ben nyilvánosságra hozott első pályázat kiírása félreérthetetlenül a „nemzeti gondolat” jegyében született: „...Milliók szívének öröme semmiben sem fejeződhetné ki jobban, mint egy épületben, amely a népet reprezentálná... s az épület a nemzet monumentális emlékműve lenne, méltóan az eseményhez, amelynek létrejöttét köszönheti...” S már ekkor a „Verband Deutscher Architekten und Ingenieur Vereine” petícióval fordult a Reichstaghoz, hogy a pályázatot ne nemzetközileg írják ki, mert ezzel „...a feladat veszít rendkívüli rangjából. Nemzetközi pályázat a német Reichstag épületére ugyanolyan versenypálya lenne, mint a többi pályázatnál, művészi dicsőségért és anyagi elismerésért és nem a művészi körök megszentelése nemzeti lelkesedés és nemzeti érzés által — amely a hazát a legjobban akarja szolgálni... a legjobbal, amit a hazai művészet csak lehetővé tesz...”[7]

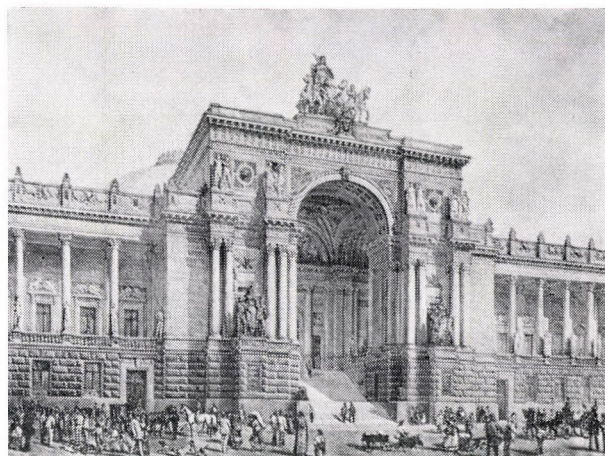
Steindl Imre gótikájának forrásai

Kézenfekvő, hogy Steindl — aki a gótika német nemzeti töltéséről szóló tanítások légkörében a kölni iskola egyik legkiválóbb reprezentánsának Friedrich Schmidtnek tanításán nevelkedett,[8] a Reichstag programjának ismeretében szinte gyermekien rábízta magát a mesterétől elsajátított „dogmatikus” gótika formanyelvére.

Steindl Imre a bécsi, Schmidt Frigyes mellett eltöltött művészeti akadémiai évek után 1869-től mint a József Múzeum helyettes tanára folytatta pályáját Pesten.

Tanári kinevezését 1870-ben kapta, ugyanis elődje, Schulz Ferenc a József Műegyetem első „Műépítészet” professzora, kinevezését 1870. október elején kapta meg, s már október 21-én váratlanul elhunyt. Schulz halálával a műegyetemi tanári állását és a vajdahunyadi vár restaurálásának folytatását is Steindl Imrere bízták. Ezzel kapcsolatban értesülünk a Reichstag pályázati tervek „műhelytitkairól” is. A vajdahunyadi vár restaurálásának ügyében ugyanis röpirat jelent meg, [9] s ennek szerzői szerint: „... A (vajdahunyadi) Bethlen folyosó készült 1873-ban, éppen midőn a pesti operaszínházra kiíratott a pályázat, amikor is Steindl Imre egész irodájával (melyet persze a kormány a Hunyadi vár részére fizetett) felment Bécsbe, ott keresztül kutatván az operaszínházat, felmértetett, rajzoltatott és visszajöve Pestre ugyanezen erővel meg is készítetté a »Concursus« terveit. Ugyanez erővel készültek a berlini »országház« tervei is, e mindkét tervével Steindl Imre szerencsésen meg is bukott: ebből is lehet következtetni, hogy mily szakemberek voltak egyetemben...” [10] A pamflet szerzői csupán a vajdahunyadi vár restaurálása miatti aggodalmukban szóltak a nyilvánossághoz, de a teljes írásból jól kiérződik az az éles felfogásbeli különbség, amely Schulz és Steindl munkamódszere, végső soron a gótika „feltámasztásához” való viszonyuk között volt. Schulz Ferenc és Steindl Imre pályája is, főként tanulmányaik révén, a kölni iskolához kapcsolódott. Mesterük, Friedrich Schmidt stuttgarti tanulóévei után Kölnben maga is a „Dombauhütte” kőfaragójaként dolgozott 1843-tól.

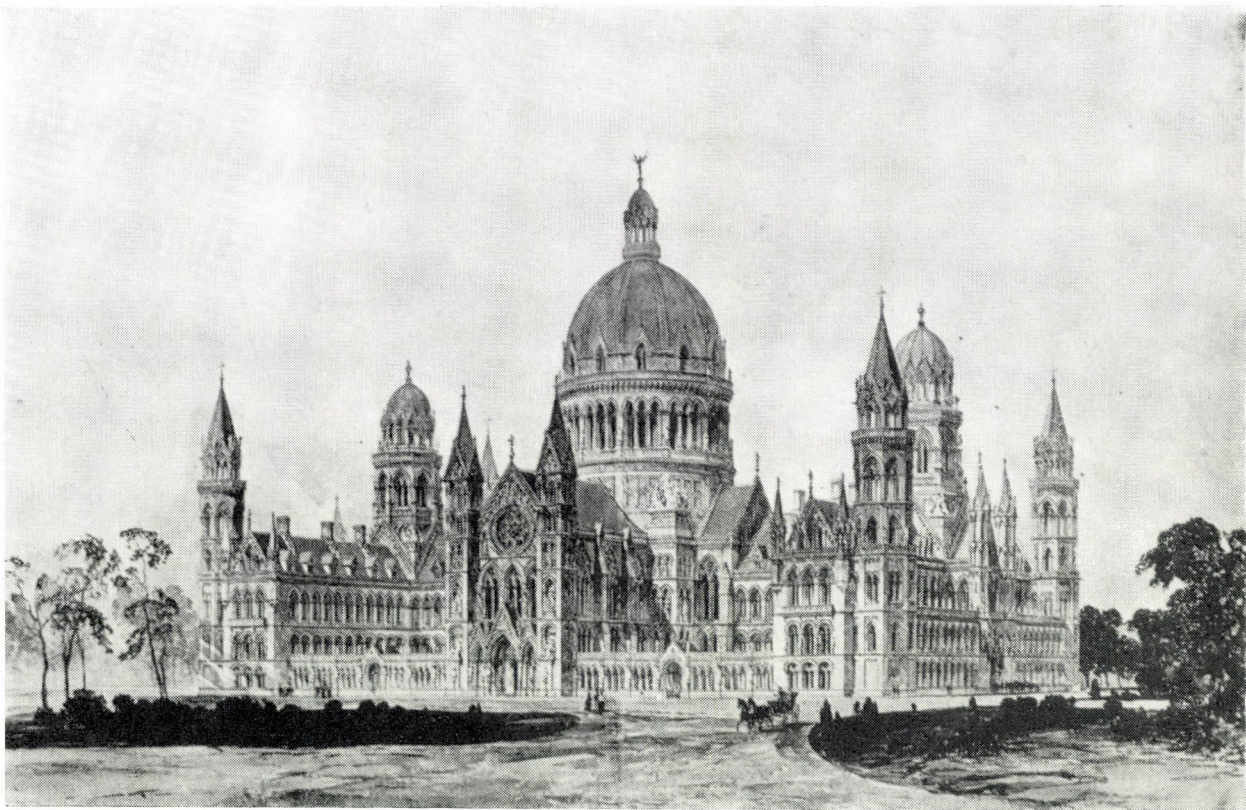
Pályája elején tehát szorosan kötődött a gótika kézműves hagyományait felelevenítő újjógtika szelleméhez, s így kezdte bécsi munkásságát is 1863-ban a Stephanskirche helyreállításán, „Dombaumeister”-ként. Ezután azonban Bécsben a szabadabb szellemű, de szárazabb formaképzésű újjógtika művelésére tért át. Schulz Ferenc nem követte ezt az irányt, Steindl viszont megértette, s igazodott hozzá. A Reichstag pályázatra beküldött



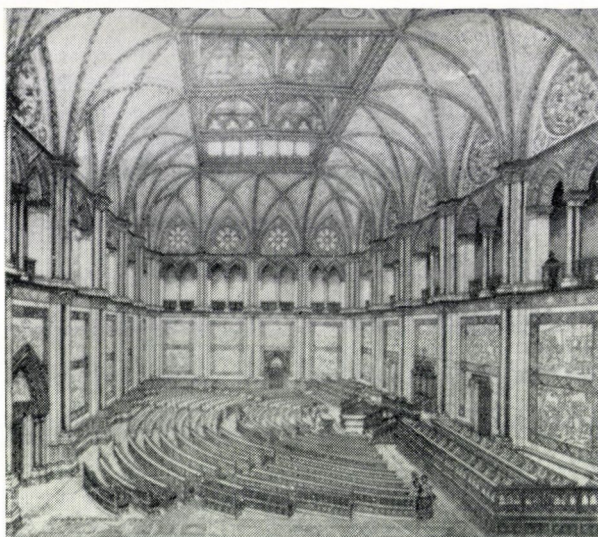
9. L. von Bohnstaedt első díjas tervének távlati képe a Reichstag első, 1872. évi pályázatán

terveiből úgy tűnik, hathatott rá a bécsi városháza, Schmidt főműve, amely szabadabb, korszerűbb és a célszerű építészetnek alávetett felfogásban készült, sőt a gótika formáit a reneszánsz formáival keverte. Valószínűleg hatott Steindl elképzelésére a másik híres Schmidt-féle épület, a bécsi fűnfhausi templom hatalmas kupolája is. Ezt a „gótikába átültetett Karlskirché”-t 1868–75 között építették, míg a Rathaus építését 1872-ben kezdték meg, tehát éppen az első Reichstag pályázat évében. [11]

Steindl Imre tervezett Reichstag épülete azonban a programhoz képest példaképei ellenére is kisszerűnek hat. A kupola és az épülettömeg viszonya elhibázott,



10. Gilbert Scott 1872. évi pályadíjas tervének távlati képe



11. Az ülésterem terve Gilbert Scott pályaművéből

feloldhatatlan feszültséget éreztet. Gótikája száraz és aprólékos, a „német nemzeti” jelentéstartalmat közvetlen és kissé naiv módon alkalmazott szimbólumokkal, a rizalitokon elhelyezett címerekkel próbálta kiemelni.

Az 1872. évi Reichstag pályázat építészeti bírálata

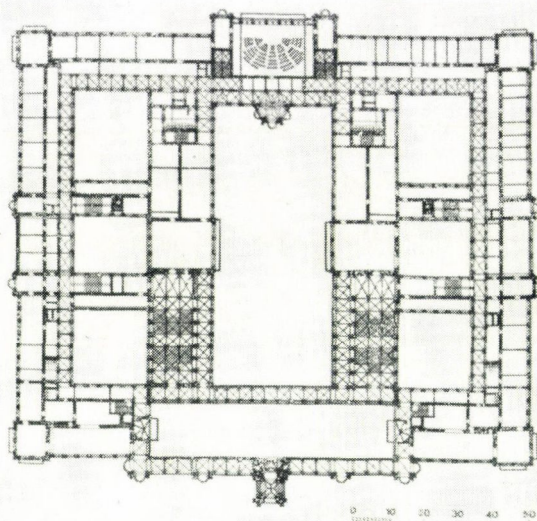
A pályázatra érkezett tervek már a kiállítás idején, a zsűri döntését is megelőzve kezdte ismertetni K. E. O. Fritsch a Deutsche Bauzeitung VI. évfolyamának hasábjain. [12]

A berlini Kunst-Akademie kiállítótermeiben a beérkezett pályázati tervek nemzettek szerint csoportosították. Mint a bírálók megállapították, legnagyobb számmal a hazai, „berlini” építésziskola képviseltette magát, majdnem teljesen hiányzott Hamburg és Württemberg építészete, Hessen egyáltalán nem, Bajorország pedig mélyen jelentősége alatt szerepelt, mindössze egy müncheni tervvel. Ausztria „híres nevei” is hiányoztak, noha, mint a jelentés írja „... az építészet ma ott virágzóbb, mint bárhol a német birodalomban...” A kor neves angol építészei viszonylag nagyszámú tervvel jelentkeztek, s ez az ismertetés szerint valódi versenyt jelentett. [13] A bírálat szerzője szerint természetesen ez a csoportosítás nem lényegi a tervek szempontjából.

Áttekintve a megoldásokat a helyszíni beépítés „monumentalitása”, az alaprajz „célszerűsége”, az épület „belső egysége” alapján rangsorolta a tervek. Legfontosabb szempontként a nagy ülésterem kialakítását és a dísztermek csoportosítását, az egész kompozícióhoz való viszonyát ismertette. „... Sajnos a parlamentáris hagyomány még oly fiatal, és a monumentális parlament-épület oly ritka feladat az építészek számára... hogy nem alakult ki még olyan teremforma, amelyet a legcélszerűbbnek ismerhetnénk el...” [14] Megállapítja, hogy ez a pályázat is csak a kérdés továbbfejlesztéséhez szükséges „nyersanyagot” szolgáltatja.

Az ülésterem és az egész épülettömeg viszonya, az alaprajzi megoldások áttekinthetősége, az ülésterem akusztikája, fűthetősége, az épület szintjeinek száma, az épülettömeg és környezet viszonya, a külső és belső díszítmények „eredetisége” mind megelőzik a „stíluskérdés” szempontjait, mivel ezek „függetlenek a stílusválasztástól”. A bírálat szerint: „... a pályázók többségének tudatos felismerése volt, hogy nem egy stílusért akarunk építeni, hanem egy stílus eszközeivel modern épületet létrehozni”. Fritsch hosszú és részletes ismertetésében a 102 pályamű közül az építészeti kompozíció, az alaprajzi megoldások, a homlokzatképzés, tömeg-

formálás összevetésével 97 tervet hasonlított össze. Megállapította, hogy ezek közül csupán 15 alapozott a középkori hagyományokra, a többi nagyrészt a „legkülönbözőbb felfogású renaissance” architektúra elemeit alkalmazta. [15] Steindl Imre terveit sem középkori formanyelve, hanem tömegformálása kapcsán emeli ki.



12. Friedrich Schmidt: A bécsi városháza (1872–1883) alaprajza



13. Friedrich Schmidt: Maria vom Siege templom (1867–1869) Bécs, Fünfhaus



14. Paul Wallot I. díjas terve a Reichstag épületére kiírt második, 1882. évi pályázaton

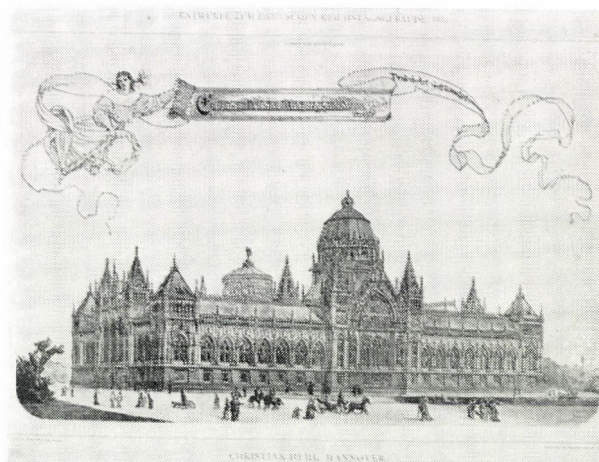
Külön csoportosították ugyanis azokat a terveket, amelyek az ülésterem fölé hangsúlyos kupolát helyeztek, kiemelve ezzel annak helyét. A terven félreismerhetetlenül Schmidt Frigyes iskoláját ismeri fel. Értékelte, hogy a tizenhatszögű ülésterem kelet felé való eltolásával hozzá vezető „nagyszerű lépcsőzet” bontakozik ki. Nem elég világos azonban — a kritika szerint — az épület többi részének alaprajzi elrendezése, noha sok eredeti ötletet tartalmaz. A köréskozatokkal gazdagított téglahomlokzat — amelyet egyedül Steindl alkalmazott a pályázók közül — „mértéktartó, vertikálitása következetes”, hatását azonban, a kritikus szerint, a sarokpavilonok hatalmas tetőzetei lerontják. Léptéktelensége miatt kifogásolta a külső „héjkupolát” is, amely a tizenhatszögű csillagboltozattal fedett, oldalról megvilágított terem „fölé tornyosult”. Harmonikusabbnak és sikeresebbnek ítélte a belső terveit, „egyes részletek, például a könyvtár rajza egyenesen művészi értékű” — írta az ismertetés.^[16] A Deutsche Bauzeitung hasábjain közölt összefoglaló ismertetés majd minden terv alaprajz—tér—tömeghomlokzat összefüggéseit ismerteti és részletesen elemzi a program ismeretében. Bírálja magának a zsűrinek az ítéletét is.

Neoreneszánsz és újjótika az első Reichstag pályázaton

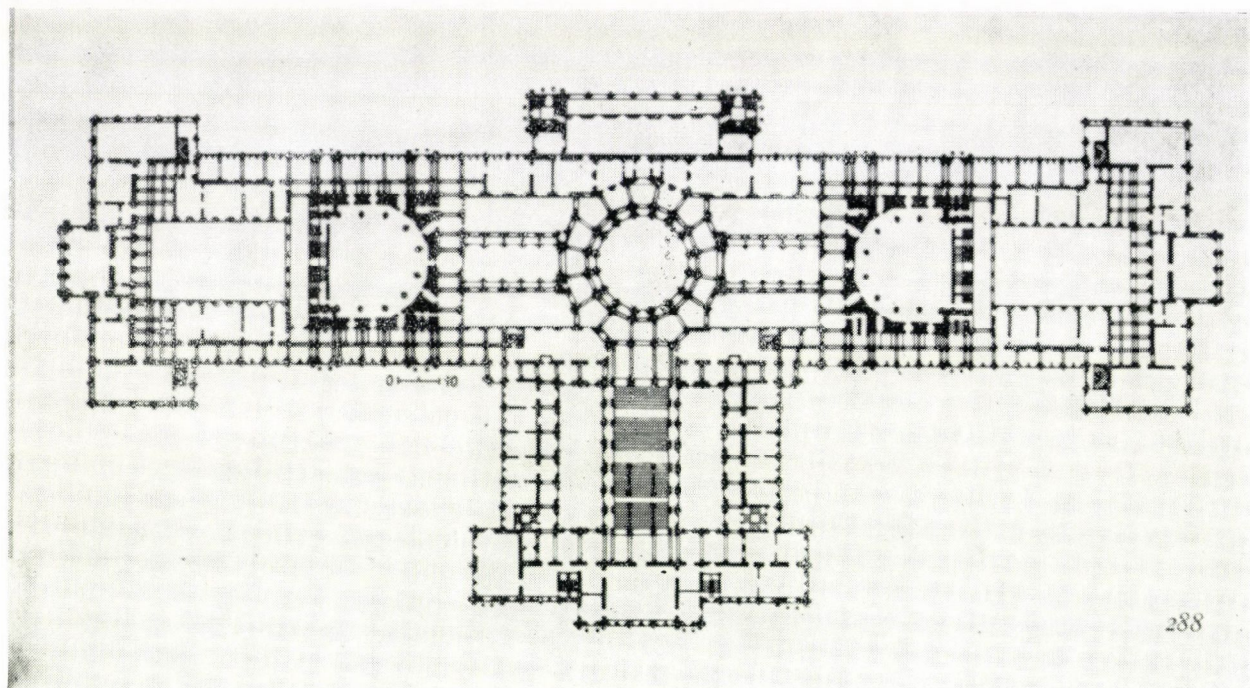
Az első Reichstag pályázat eredményeként mutatkozott meg először Németországban, hogy a neoreneszánsz véglegesen áttört, hivatalosan elismert és támogatott állami építészetté, a nagypolgárság és az állam vezető rétegének „stílusává” vált a német fővárosban. A tervpályázat első díját nyert gothai Ludwig Bohnstaedt zárt épülettömbjében a helyiségeket két ovális zárt udvar köré csoportosította. A kiemelkedő motívum az épületen a nyugati homlokzat középrészén kiugratott rizalit, illetve az egész homlokzatot átfogó, középső nyitott diadalív. Bohnstaedt a középpontba helyezte a plenáris üléstermet, s lapos kupolával hangsúlyozta a helyét.^[17] A tér felé nyitott diadalívvél átütő sikert aratott, ezt a pályázat fogadtatásánál mint az egész „német nép felé nyitott” épület szimbólumát interpretálták. „Ami Bohnstaedt rajzolt, az egészen más, mint a hercegek és

urak kastélya... Bohnstaedt rajzán az épület „úgy jelenik meg, mint ami a népnek, illetve választott képviselőinek legjobban megfelel... az itt ülészők és a kívül lévő nép között a legszorosabb összeköttetést létesítik a mély előterek és a hatalmas, hívogató portál...”^[18]... „A Reichstag háza hatalmas kapuval hívogatóan nyílik a tér felé, noha éppen nem látványosságához vezet, hanem valódi bejárat, valódi kapu...”^[19] A pályázat végeredményének ezt az „irodalmi” üdvözlését az építészeti kritika nem mindenben osztotta. Bohnstaedt tervének erőnei mellett fő hibaként a terek átgondolatlanságát, megvilágításuk lecsökkenését is hangsúlyozták.

Különösen erős támadás érte az építészeti bírálatban a díjazott tervek közé került egyetlen középkori formanyelvű alkotást, G. Gilbert Scott és John O. Scott tervét. Az alaprajzi elrendezést teljesen átgondolatlan-



15. Christian Hehl terve, a Reichstag épületére kiírt második, 1882. évi pályázaton díjat nyert egyetlen „újjótikus” alkotás



16. Steindl Imre: Budapest, az Országháza terve. Emeleti alaprajz

nak, a megoldásokat öncélúan festőinek ítélték. „Az egész épület — kivéve a hátsó rész középépítményét — annyira egyházi jellegű, hogy a perspektivikus rajzot inkább egy angol apátság színpadképének tekinthetjük”... s „egyetlen momentum sincs a tervben, amely a német „Reichstag” épületének feladatát valóban megoldaná.” [20] A Scott-féle terv tehát ugyanúgy elkésett, mint Steindl Imre „neogótikája”.

A Reichstag második tervpályázata és a budapesti Parlament

Bármennyire sikeres volt is a birodalmi gyűlés épületének „reneszánsz” szellemű megoldása, a tervpályázatot nem követte építkezés. Tíz évvel később, 1882-ben újabb pályázatot írtak ki. Ekkor már megszabták, hogy a pályázaton csak német építész vehet részt.

A második tervpályázaton Paul Wallot (a későbbi



17. A budapesti Országház főlépcsője. Nézet nyugat felé



18. A budapesti Országház főlépcsője. Nézet kelet felé

végleges tervek készítője) nyert első díjat, „neoreneszánsz” vagy inkább már barokkos, nagyszloprendes, magas alépitményen nyugvó, zárt épülettömbjével. Itt a díjazott tíz tervek közé többé már nem került be középkori formavilágot idéző épület. Csupán a „még figyelemre méltónak” ítélt 30 terv között volt egy gótikus, Christian Hehl alkotása. [21]

Hehl, aki Ungewitter tanítványa volt, majd több évig dolgozott Londonban Gilbert Scott mellett, még évtizedekig építette Németországban a neogót templomokat. Egyházi körökben sok helyen kedvelték e stílust, amely éppen a budapesti Parlament építésének eszméi „ideológiai” kontextusában lépett újra és talán utoljára színre, mint nagyszabású középület megfogalmazásának eszköze. A budapesti parlament pályázatát ugyanis — az építési hely eldöntésének hosszadalmas folyamata után — 1882-ben, ugyanabban az évben írták ki, mint a berlini második pályázatot. A budapesti tervpályázat határideje 1883. febr. 1-jén járt le. A beérkezett tervek közül négyet jutalmaztak egyenlő díjjal: Steindl Imre; Hauszmann Alajos; Schickedanz Albert (Freund Vilmossal) és Otto Wagner (Kallina Mórral és Bernd Rezsővel) kapták a négy díjat. A kiviteli tervek elkészítését Steindl Imrere bízták. A végleges tervek elkészítését újabb vita előzte meg. Steindl pályaművének fő hibáját támadói a középkori stílus újrafelnevelítésében látták. Nemcsak a sajátban, hanem a parlamentben is erős támadások érték a tervezőt. Sokan a gót stílust „német eredete” miatt nemzeti szempontból utasították el, sokan egyházi jellegűnek vélték. „Sem a berlini, sem a bécsi közönségnek nem kellett”, írják a sajtóban, s a külföld példájára a „jól bevált” reneszánsz stílust követelik.

Az Országház terveivel, ill. a kormány elhatározásával szemben azonban nem született konstruktív javaslat. A név szerint megejtett szavazás eredményeként végül Steindl terveit a parlament szótöbbséggel hagyta jóvá. [22]

A Reichstag korai pályázati tervei Steindl Imre pályaképében

Az 1872. évi tervek ismeretében építészetünk szempontjából örvendetesnek kell mondanunk azt az évtizednyi fejlődési lehetőséget, amit Steindl Imrének biztosított pályája a magyar Parlament megépítéséig.

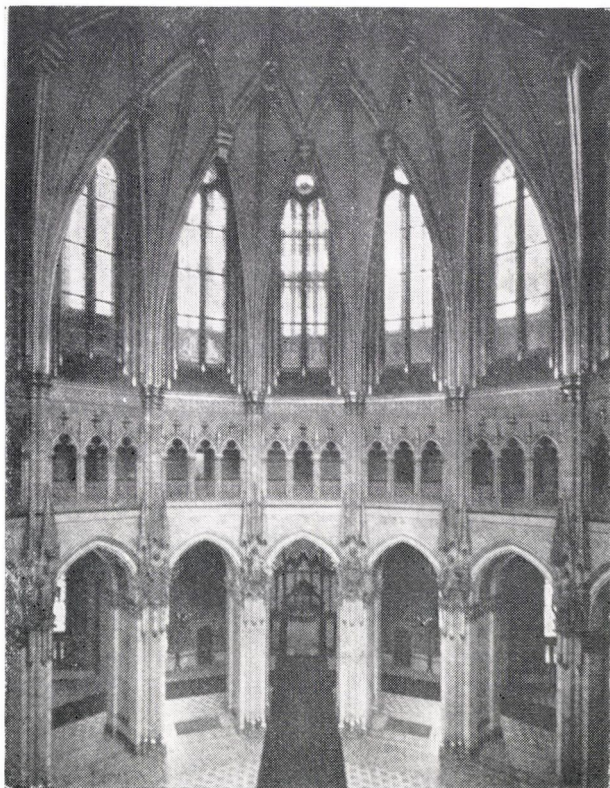
A berlini pályázatra készült tervsorozaton látható, hogy a harminchárom éves Steindl a gótika formakincsét — Schmidt méltó tanítványaként — biztos kézzel tudta alkalmazni. Jó érzékkel talált rá a reprezentáció eszméi kifejezőjére, a kupolára.

A budapesti Parlament tervezése során ehhez a kupolához méltó, arányos tömegelrendezést hozott létre. [23] Ő maga írta: „... a külsőleg domináló kupola alaprajzilag is — mint a korona szimbóluma — összeköti, összetartja a jobbra-balra elhelyezett két házat...” [24] A budapesti épületben így a kupola tizenhatszögű csillagboltozattal fedett tere a két fő tengely metszéspontja felett emelkedik — talán nem volt tehát minden tanulság nélküli az 1872-es pályázat G. Scott-féle terve sem. A budapesti kupola tömegalakításához tervezője felhasználta a kor szerkezeti-mérnöki lehetőségeit is, az épület tömegéből magasan kiemelkedő „héjkupola” hengerelt acél tetőtartóinak építésénél.

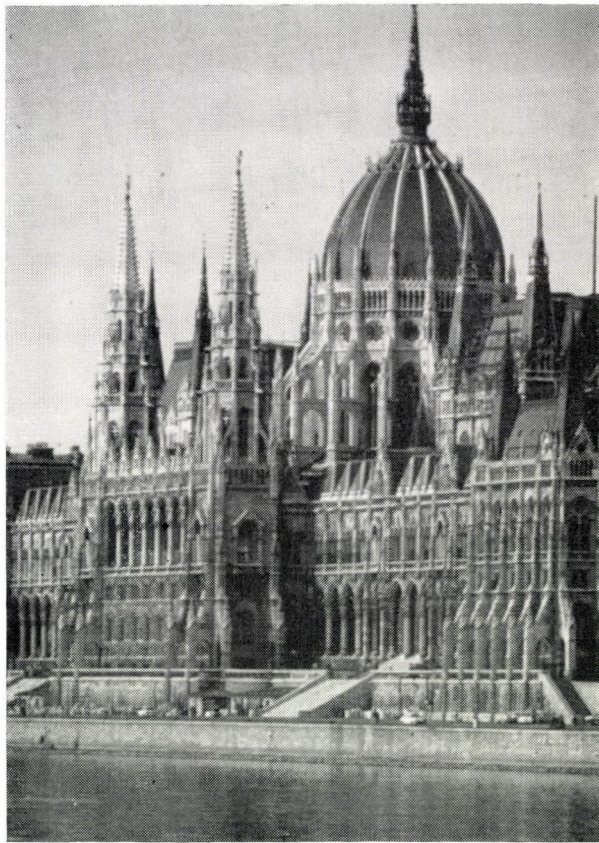
Már a berlini első pályázat idején „készen volt” a főlépcsőház középtengelyre szervezett, nagyvonalú megoldásának gondolata is, s ez a több mint száz terv sokféle ötlete között is figyelemre méltónak bizonyult. A biztos kézzel alkalmazott „tégla újgótika” Budapesten a belső udvarokra maradt, az időközben megszületett Zsolnay-féle pirogránittal gazdagítva.

Steindl komponálási készsége, arányérzéke 1872-ben még bizonytalan volt, s úgy tűnik, hogy a kompozíció elemeit csak a Duna-part és a pesti Országház adta lehetőségek között tudta nagyvonalúan összeilleszteni.

A Reichstag pályázati terveinek és a budapesti Parlament tervének, illetve a megvalósult épületnek vizsgálata arra a következtetésre indít: Steindl az 1872 és 1882



19. A budapesti Országház kupolaterme. Belső: Foerk Ernő, Tandor Ottó



20. Steindl Imre: A budapesti Országház (1883–1903)

közötti időben kompozíciós készség és arányérzék tekintetében utolérte mesterét, Friedrich Schmidtet. Tietze, ma is érvényes és sokszor idézett értékelése szerint Schmidt életművében „a bécsi városháza gótikája a barokk nélkül elképzelhetetlen, a horizontális vonalak egyértelműsége, az osztás ritmikus lendülete, az egész téralakítás messze túlmeleg azon, amit a gótikus város-

házak, posztócsarnokok vagy a reneszánsz valaha is ebben a műfajban megalkotott. Mindenütt újkori elemek vannak, amelyeket az építész a gótikus gondolatokkal új egységgé ötvözött, s ez a maga korában teljesen »modern« volt.” [25]

Úgy tűnik, ezt a modern kompozíciós készséget sajátította el az „érlelődés” évtizede során Steindl Imre.

Horváth Alice

JEGYZETEK

1 *Milde, Kurt*: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Dresden 1981, 109.

2 *Fritsch, K. E. O.*: Sammel-Mappe hervorragenden Concurrenz Entwürfe. Heft IV. (Parlaments Gebäude für den deutschen Reichstag zu Berlin 1872) Berlin 1886, 12.

3 *Csányi Károly*: Steindl Imre. Művészet I. 1902, 334.

4 A Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti és Elméleti Intézetének építészettörténeti dokumentumtárában a következő lapok találhatóak:

1. számmal jelzett alaprajz felirata:

„Entwurf zu einem Parlament-Gebäude für den deutschen Reichstag in Berlin.”

„Parterre”

Alul a jobb sarokban „Steindl 10/4. 1872.”

Rajzlapméret 67,5 × 87,5 cm

Kartonméret: 77,5 × 103

Technika: rajzlapon tus, tempera.

2. számmal jelzett alaprajz.

Felirata: „Erster Stock.”

Alul a jobb sarokban:

„Steindl 10/4 1872.”

Rajzlapméret: 68 × 86,5 cm

Kartonméret: 77,5 × 103 cm

Technika: rajzlapon tus, ceruza, tempera

3. számmal jelölt alaprajz.

Felirata: „Logen — Grundriss”

Alul a jobb sarokban:

„Steindl 10/4 1872.”

Rajzlapméret: 68 × 86,5 cm

Kartonméret: 77,5 × 103 cm

Technika: Rajzlapon tus, tempera

4. számmal jelölt alaprajz.

Felirata: „Souterrain”.

Alul a jobb sarokban:

„Steindl 10/4 1872.”

Rajzlapméret: 63,5 × 86,5

Kartonméret: 77,5 × 100

Technika: Rajzlapon tus és tempera.

6. számmal jelölt alaprajz.

„Logen — Grundriss.”

Alul a jobb sarokban

„Steindl 10/4 1872.”

Rajzlapméret: 86,5 × 63,5

Kartonméret: 99,5 × 77,5

Technika: tus, aquarell

7. számmal jelzett alaprajz.

Felirata: „Galerie — Grundriss mit 256 Sitzplätzen”

Alul a jobb sarokban:

„Steindl 10/4 1872.”

Rajzlapméret: 64,5 × 86 cm

Kartonméret: 77,5 × 102 cm

Technika: rajzlapon tus, aquarell

9. számmal jelzett keresztmetszet

Felirata: „Schnitt v. Westen n. Osten längs der Hauptachse”

Alul a jobb sarokban:

„Steindl 10/4 1872.”

Rajzlapméret: 77,5 × 100 cm

Kartonméret: 93 × 122 cm

Technika: rajzlap, fekete és barna tus, ceruza

Szám nélkül (levágva) metszetrajz.

Felirata: Schnitt von Westen nach Osten mit der nördlichen Hoftraktes”

Rajzlapméret: 68 × 97,5 cm

Kartonméret: 75 × 102 cm

Technika: rajzlapon fekete és barna tus

12. számmal jelzett homlokzati rajz.

Felirata: „Ansicht der Nordseite”

Rajzlapméret: 77,5 × 97,5 cm

Kartonméret: 93 × 120 cm

Technika: rajzlapon tus és aquarell

23. számmal jelzett homlokzati rajz.

Felirata: „Ansicht gegen den Königsplatz”

Alul a jobb sarokban: „Steindl 10/4 1872.”

Rajzlapméret: 76 × 113 cm

Kartonméret: 92 × 129 cm

Technika: tus, aquarell

A rajzok között 23. számmal jelzett is van. A pályázatra 15 lap érkezett be. Feltűnő a távlati kép hiánya.

A berlini Reichstag-pályázat anyaga eredetileg a berlin-charlottenburgi Technische Hochschule „Architekturmuseum”-ába került. Steindl pályaművéből itt nem őriznek lapokat. (1988-ban, levélben történt érdeklődésre válaszolva közölték.) Az anyag egy része talán a budapesti „Parlamenti Múzeumban” volt (l. Zámboreszky Ilona: A magyar Országház. Budapest 1937, 41.). Ezt 1949-ben felosztatták, anyagának egy részét az Országos Levéltár kapta meg. Az anyag másik része a Parlament Műszaki Osztályán maradt. Steindl Imre terveinek itteni feltárása a monografikus kutatás feladata.

5 Idézi: *Milde* i. m., 109—111.

6 *Reichensperger, August*: Die christlich-germanische Baukunst, und ihr Verhältnis zur Gegenwart. Trier 1845, 50.

7 Verband deutscher Architekten und Ingenieur Vereine: Petition, betreffend den Erlass einer öffentlichen Konkurrenz für Entwürfe zum Hause des deutschen Reichstages. Deutsche Bauzeitung V. 1871, 367.

8 *Sisa, József*: Steindl, Schulek und Schulz drei ungarische Schüler des Wiener Dombaumeisters Friedrich von Schmidt. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 37. Jg. Sept. 1985. No. 3., 1—8.

9 *Schulz József—Ángán György*: A vajda-Hunyadi vár restaurálásának története. Pécs 1876, 18.

10 Steindl Imre irodájában dolgozott 1870-től Schulek Frigyes is. Nem zárható ki, hogy ő is részt vett a tervek megrajzolásában. L. *Forster Gyula*: Schulek Frigyes emlékezete. Budapest 1925.

11 *Renate Wagner-Rieger*: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien 1970.

12 *Karl Emil Otto Fritsch*: Die Konkurrenz für Entwürfe zum Hause des deutschen Reichstages. Deutsche Bauzeitung VI. 1872. 140—260.

13 *Fritsch* i. m. 176.

14 *Fritsch* i. m. 183.

15 *Fritsch* i. m. 227.

16 *Fritsch* i. m. 228.

17 *Fritsch* Sammel-Mappe hervorragenden Concurrenz Entwürfe. Heft IV. Berlin 1886. 13.

18 *Meyer, Bruno*: Concurrenz für das Gebäude des deutschen Reichstages. Die Gegenwart. 1872. Bd. I. 300. Idézi: *Milde* i. m. 253.

19 *Dohme, R.*: Die Ausstellung der Concurrenz Entwürfe zu einem Reichstagspalais in Berlin. Schlesische Zeitung. Breslau, 16. 5. 1872. 2. Idézi: *Milde* i. m. 252.

20 *K. E. O. Fritsch*: Deutsche Bauzeitung VI. 1872. 241.

21 *K. E. O. Fritsch*: Sammel-Mappe hervorragenden Concurrenz Entwürfe. Auswahl aus den Entwürfen zum deutschen Reichstagsgebäude 1882. Berlin 1883, valamint bővebben: *Michael S. Cullen*: Der Reichstag. Berlin 1983.

22 *Egry Margit—Wellisch Judit*: Az Országház. Budapest 1956.

A Magyar Országos Levéltárba került pályázati tervek:

Ol.T.8. Gerster hagyaték. No. 28. (10 db pályázati terv)

Ol.T.14. Kormányhatósági levéltárakból kiemelt tervek. No. 7.

Steindl Imre kiviteli terveinek töredékei

Ol.T.15. Tervtári vegyes sorozat. No. 9 a. Otto Wagner pályázati

tervei (11 db)

Ol.T.15. Tervtári vegyes sorozat. No. 9 b. Hauszmann Alajos

pályázati tervei (8 db)

Ol.T.15. Tervtári vegyes sorozat No. 9 c. Schickedanz Albert—Freund

Vilmos pályatervei (1 db)

Ol.T.15. Tervtári vegyes sorozat No. 9 d. Ismeretlen szerző pályatervei (8 db)

Ol.T.15. Tervtári vegyes sorozat No. 9 e. Palóczy Antal pályatervei (6 db)

Valamennyi terv az egykori Országgyűlési Múzeum anyagából származik.

23 *Mojzer Mihály*: Torony, kupola, kolonád. Budapest 1971, 47.

24 *Steindl Imre*: Az Országház. Akadémiai székfoglaló. Akadémiai Értesítő 1899, 117.

25 *Tietze, Hans*: Wien. Leipzig 1923, 289.

ENTWÜRFE IMRE STEINDLS ZU DEM ERSTEN ARCHITEKTURWETTBEWERB 1872 FÜR DAS GEBÄUDE DES BERLINER REICHSTAGS

Von der reichen Zeichnungssammlung des Instituts für Theorie und Geschichte der Architektur, bzw. der früheren Lehrstühle für Architekturgeschichte der Technischen Universität Budapest sind — zwar in verringerter Zahl — einige Werke von besonderer Bedeutung dennoch auf die Nachwelt geblieben. Die Bearbeitung derselben ist im Gange, und die Ergebnissen sollen fortlaufend veröffentlicht werden. In der ersten Mitteilung werden die von Imre Steindl 1872 zu dem ersten Wettbewerb »zu einem Parlaments-Gebäude für den deutschen Reichstag in Berlin« eingesandten Entwürfe behandelt. Neben der Beschreibung der Entstehung dieser Entwürfe wird auch auf den Zusammenhang derselben mit dem Entwerfen später erbauten Budapester Parlamentsgebäudes eingegangen.

Einleitung

Am Anfangs- und am Endpunkt der die europäische Architektur des 19. Jahrhunderts durchdringenden romantischen Stilrichtung, bei der Wiege der wiedererweckten oder wiedererträumten Gotik und am Schluß ihrer Laufbahn stehen zwei Parlamentsgebäude: die langgestreckte Masse der Londoner Parlamentsgebäude an der Themse und die für das Stadtbild des Pester Donaukais bestimmende, mit einer mächtigen Kuppel gekrönte Gebäudemasse des ungarischen Parlaments, zwischen den beiden das halbe Jahrhundert der Geschichte der Neugotik.

Der Bau eines Parlamentsgebäudes in Budapest wurde zwar wegen der Unzulänglichkeit des provisorisch benutzten Gebäudes in der Sándorgasse schon in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts auf die Tagesordnung gesetzt, der Wettbewerbsaufruf erschien jedoch wegen der wirtschaftlichen Schwierigkeiten in Verbindung mit dem Bau eines ungarischen Abgeordnetenhauses erst im Jahre 1882.

Die Hauptgedanken des preisgekrönten Planes von Imre Steindl tauchten aber nicht bei der Ausarbeitung des Entwurfs für den Wettbewerb 1882 zuerst auf. In der Entwicklung des Architekten Imre Steindl, und damit auch in der Vorgeschichte des Entwerfens des Budapester Parlamentsgebäudes stellte die Teilnahme Steindls dem 1871 ausgeschriebenen Wettbewerb für die Planung des Berliner Reichstags die erste Etappe dar.

Der für den Bau des Berliner Reichstags ausgeschriebene erste Wettbewerb 1871—1872

Berlin, die einstige Hauptstadt Preußens, wurde im Jahre 1871 offiziell die Hauptstadt Deutschlands, und noch Ende desselben Jahres wurde bereits der erste Wettbewerb für den Bau des Gebäudes des »Reichstags« ausgeschrieben. Den Wettbewerbsbedingungen gemäß mußten die Pläne spätestens bis zum 15. Mai 1872 in Berlin eingehen, mit Angabe des Namens des Entwurfsverfassers. Die vollständig ausgearbeiteten Planblätter im Maßstab 1 : 200 mußten neben den Grundrissen zwei Ansichten und die für die Beurteilung des Planes erforderlichen Schnitte sowie eine Fernansicht enthalten. Im Text sollten die wichtigsten Ergänzungen bezüglich der Konstruktion, die für Dachdeckung, Heizung, Lüftung usw. gewählten Lösungen mitgeteilt werden.

Dem Program gemäß war das Gebäude in dem Ostteil des Königsplatzes, auf einem Gelände von 150 m Länge und 115 m Tiefe, in wenigstens 170 m Abstand von dem Mittelpunkt des Siegesdenkmals anzuordnen. Im Gebäude sollten sich eine bestimmte Zahl von Sitzungssälen, Büroräume für Reichstag und Kanzleramt, besondere kleinere Sitzungssäle, Bibliothek, Dienstwohnungen und Betriebsräume befinden, die im Program ausführlich vorgeschrieben waren, und wo nach ein-

gehender Darlegung der Anforderungen die Bedingung gestellt wurde, daß die »Konkurrenz Projekte . . . nicht nur die zweckmäßigste Lösung der vorliegenden Aufgabe versuchen, sondern zugleich die Idee eines Parlamentsgebäudes für Deutschland im monumentalen Sinne verkörpern« sollen.

Der »Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine« wandte sich mit einer Petition an den Reichstag, um zu fordern, daß der Wettbewerb nicht international ausgeschrieben werde . . . da sonst die »gestellte Aufgabe ihres hohen Ranges entkleidet werden dürfte. Eine internationale Konkurrenz für den Entwurf zum Hause des deutschen Reichstags« würde »wie jede andere, ein Wettstreit um künstlerische Ehre und materiellen Gewinn sein, und nicht das durch die Wehe nationaler Begeisterung und nationalen Pflichtgefühls entflammte künstlerische Ringen, dem Vaterland das Beste zu bieten, was die vaterländische Kunst« vermöge.

Die bis zum angegebenen Termin eingegangenen Pläne wurden vier Wochen lang ausgestellt, sodann von einem Preisgericht, bestehend aus 12 Abgeordneten, sechs Architekten und einem Bildhauer, beurteilt. Die Architekten unter den Mitgliedern der Jury waren Friedrich Hitzig und Vinzenz Lucae aus Berlin, der zu dieser Zeit in Wien tätige Gottfried Semper, Neureuther aus München, der Wiener Friedrich v. Schmidt und Statz aus Köln. Als Bildhauer wirkte in der Arbeit der Jury Friedrich Drake aus Berlin mit. Das Preisgericht sprach den ersten Preis Ludwig von Bohnstedt aus Gotha zu, außerdem wurden vier zweite Preise zugeteilt, die den Architekten Ende und Boeckmann (Berlin), Kayser und Grossheim (Berlin), Mylius und Buntschli (Frankfurt a. M.) und Gilbert Scott (London) zuerkannt wurden. Imre Steindl erhielt zwar ein Lob für seine Plan, war jedoch nicht unter den Preisgekrönten.

Die Wettbewerbsentwürfe Imre Steindls

Von der ursprünglich aus mindestens 23 Planblättern bestehenden Reihe wurden bloß 10 Blätter aufgefunden. Die übrigen Zeichnungen sind entweder endgültig verschollen, oder liegen sie auch gegenwärtig an irgendeinem unbekannten Ort herum. Es fehlen, zum Beispiel, größtenteils die in der Ausschreibung geforderten Schnitte und die Fernansicht des Gebäudes. Die erhalten gebliebenen Blätter ermöglichen aber trotzdem, die Qualitäten des Entwurfs kennenzulernen, diesen mit den preisgekrönten Plänen und mit dem von Steindl schließlich erbauten Budapester Parlamentsgebäude zu vergleichen.

Bei den Hauptabmessungen des für Berlin geplanten Gebäudes wird die in der Ausschreibung angegebene maximale Fläche (150 m × 115 m) ausgenutzt. Das sich den Königsplatz entlang erstreckende, durch Eck- und Mittelrisalite gegliederte, zweigeschoßige Gebäude mit Hochparterre ist durch eine mächtige Sechszehneckkuppel gekrönt. In der auf den Königsplatz senkrechten Mittelachse führt über einen weiten Vorraum, an beiden Seiten mit offenen Korridoren, eine etwas weniger breite Festtreppe zu dem Hauptraumteil, zu dem im sechszehneckigen Kuppelraum im Eckschnecken angeordneten Sitzungssaal.

Der Sitzungssaal ist mit dem ostseitigen Längstrakt in direkter Verbindung, so ist seine Anordnung im Verhältnis zu der Längsachse von ost-westlicher Richtung des Gebäudes asymmetrisch. In den Grundrissen des Planes wurde von Steindl das Problem der Zugänglichkeit der Raumgruppen mit unterschiedlichen Funktionen sehr differenziert gelöst.

Im Grundriß wurden die im Programm vorgeschriebenen Funktionen nicht nur getrennt, sondern fast vollständig zergliedert.

Das Gebäude selbst hätte um vier Innenhöfe organisiert werden sollen, mit zwei inneren Verbindungsfülgeln zwischen dem Sitzungssaal und den Außentrak-

ten. Von den beiden Verbindungsflügeln sollte der östliche die Aufenthaltsträume der Mitglieder des kaiserlichen Hofes umfassen und hat direkte Verbindung zu der »Kaiserloge« des Sitzungssaales, im anderen Flügel hätten Postamt, Druckerei, sowie die Räume für die Presse Platz gefunden.

An der Außenfassade des Gebäudes sollten die großen Ziegelflächen durch eine Steinarchitektur mit minuziöser Ausgestaltung der Einzelheiten in »gotischen« Stil bereichert werden.

Es liegt auf der Hand, daß Steindl, der in der Atmosphäre der Lehren von dem deutsch-nationalen Inhalt der Gotik, bei einem der hervorragendsten Repräsentanten der Kölner Schule, bei Schmidt lernte, in Kenntnis des genannten Ideenprogramms des Reichstagsbaues, seine Stimme in der Formsprache der von seinem Meister erlernten »dogmatischen« Gotik hören ließ, obwohl er seine Projekte für den Wettbewerb bereits in Ungarn verfertigte.

Nach den zum Reichstags-Wettbewerb eingesandten Entwürfen von Imre Steindl scheint es, das er durch das Wiener Rathaus, das Hauptwerk Schmidts, mit dessen freieren, zeitgemäßerem, der Zweckmäßigkeit untergeordneten Auffassung beeinflusst wurde. Offenbar wirkte auf Steindls Vorstellung auch das andere berühmte Schmidtsche Gebäude, die Fünfhauser Kirche, deren mächtige Kuppel, ja sogar deren Bauzeichnungen Steindl gewiß bekannt waren. Diese »in Gotik ungesetzte Karlskirche« wurde in den Jahren 1868—75 erbaut, während der Bau des Rathauses im Jahre 1872 — also gerade im Jahre des ersten Reichstag-Wettbewerbs — begonnen wurde.

Der Platz des Entwurfs von Imre Steindl im Material des ersten Reichstag-Wettbewerbs

»... Interessanter sind mehrere, an den bekannten Herrenhaus Entwurf Fr. Schmidts in Wien anklingende Arbeiten, bei denen die Gestaltung des Kuppelaufbaues über dem Sitzungssaale in gotischen Formen versucht ist...« schreibt in der Deutsche Bauzeitung (V. Jahrg. 1872) K. E. O. Fritsch. »... Der... Entwurf von E. Steindl in Pesth, der unverkennbar die Schmidtsche Schule verräth und am dem der ausserordentliche Fleiss der Durcharbeitung nicht minder zu rühmen ist, hat den im oberen Geschoss belegenen sechszehnteiligen Sitzungssaal mehr nach der Ostfront verlegt, um vor desselben Raum zur Entwicklung Grossartigen Treppen Anlage zu gewinnen. Der Grundriss ist, von den praktischen Schwächen angesehen, auch nicht so klar, wie zu wünschen ist, enthält jedoch einzelne recht originelle Motive. Die Facaden aus Backsteinflächen mit Werkstein-Details hergestellt gedacht, sind ihrem Grundsysteme nach ausserordentlich einfach und Maassvoll und vermeiden geflissentlich jede überflüssige Vertikaltheilung; leider wird die gute Wirkung desselben dadurch beeinträchtigt, dass die Eck und Mittelpavillons mit steilen Zeltdächern der kolossalsten Dimension gekrönt ist. Ebenso ins Maalose gesetigert sind die Dimensionen der Schutzkuppel, die über dem mit einem Sterngewölbe geschlossenen, durch Seitenlicht erleuchteten Sitzungssaale aufgethürmt ist. Die architektonische Ausbildung des inneren ist harmonischer und besser, einzelne Partien, namentlich die Bibliothek, sind von hohem künstlerischen Reize.«

Man muß erkennen, daß also Steindls Mißerfolg bei diesem Wettbewerb hauptsächlich eine Folge der Schwächen seines Entwurfs war.

Wie groß auch die Vorbilder waren, die Steindl vorschwebten, das von ihm entworfene Reichstagsgebäude wirkt im Vergleich zum Programm wenig großzügig. Das Verhältnis der Kuppel zu der Gebäudemasse ist verfehlt, die Gotik des Gebäudes ist trocken und kleinlich, den »deutsch-nationalen« Bedeutungsinhalt versuchte er durch direkte und etwas naiv überdimensionierte Symbole, durch über den Toren angebrachte Wappen hervorzuheben.

Zwischen der flachen Masse des Gebäudes und der überdimensionierten Kuppel macht sich eine unauflösbare Spannung geltend.

Der zweite Reichstags-Wettbewerb und der Wettbewerb für den Bau des Budapester Parlamentsgebäudes

So groß der Erfolg der Lösung des Gebäudes des Reichstags im Geiste der »Renaissance« war, auf den Wettbewerb folgte keine Bauausführung. Zehn Jahre später, 1882 wurde wieder ein Wettbewerb ausgeschrieben, für dasselbe Gelände, jedoch unter ausführlicheren Bedingungen wie vordem; auch wurde vorgeschrieben, daß am Wettbewerb nur deutsche Architekten teilnehmen könnten.

Die Ausschreibung ist viel ausführlicher, als das bei dem ersten Wettbewerb der Fall war, besonders was die Anforderungen bezüglich des Sitzungssaales anbelangt. Diesmal trug Paul Wallot (der Verfasser der späteren endgültigen Projekte) den ersten Preis davon, mit dem Entwurf einer geschlossenen Gebäudemasse auf hohem Unterbau, mit Gigantensäulenordnung, in »Neorenaissance« oder vielmehr schon in Barockstil. Unter den prämierten zehn Entwürfen war diesmal kein die Formwelt des Mittelalters wachrufendes Gebäude mehr.

Im selben Jahre 1882 wurde auch der Wettbewerb für den Entwurf des Budapester Parlamentsgebäudes ausgeschrieben. Während in Berlin überhaupt kein neugotisches Werk unter die Prämierten kam, tug in Budapest das neugotische Werk Imre Steindls den »Sieg« davon. Der Sieg war nicht »durchschlagend«. Von den am 1. Februar 1883 eingereichten Entwürfen wurden vier mit gleichen Preisen prämiert: Imre Steindl, Alajos Hauszmann, Albert Schikedanz (mit Vilmos Freund) und Otto Wagner (mit Mór Kallina und Rezső Bernd) erhielten die vier Preise. Mit der Ausarbeitung der Bauprojekte wurde Imre Steindl beauftragt.

Der Ausarbeitung der endgültigen Projekt ging eine neuere Auseinandersetzung voran. Die Kritiker Steindls sahen den Hauptfehler seines Werkes in der Wiedererweckung des mittelalterlichen Stils. Nicht nur von der Presse, auch im Parlament war er harten Angriffen ausgesetzt. Von vielen wurde der gotische Stil wegen seiner »deutschen Herkunft« aus nationalen Rücksichten abgelehnt, viele waren der Meinung, er habe kirchlichen Charakter. »Weder das Berliner, noch das Wiener Publikum mochte diesen Stil« — heißt es in der Presse, und nach ausländischem Beispiel wird der »gutbewährte« Renaissancestil gefordert. Es wurde jedoch kein konstruktiver Antrag gegen den Entwurf zu dem Parlamentsgebäude bzw. gegen den Regierungsbeschluß eingebracht. Wie so oft bei früheren Angelegenheiten, fand eine heftige Parlamentsdebatte über den »nationalen Baustil« statt, schließlich wurde aber als Ergebnis einer namentlichen Abstimmung Steindls Entwurf von dem Parlament mit Majorität genehmigt.

In Kenntnis der Entwürfe für den Wettbewerb 1872, muß es aus der Sicht der ungarischen Architektur als erfreulich gelten, daß für die Ausreifung des Entwurfs des Parlamentsgebäudes Imre Steindl eine Entwicklungsmöglichkeit von zehn Jahren gegeben war.

Die historisierende Kuppel stammt nahezu in endgültiger Form und mit den endgültigen Abmessungen aus dem Jahre 1872, und es ist ein Glücksfall, daß ihr Entwurfer bei der Planung des Budapester Parlamentsgebäudes eine proportionierte und adäquate Masse zu schaffen fähig war. Die Kuppel wurde auch von Steindl selbst als das Symbol der Krone aufgefaßt, und durch die »von außen dominante Kuppel werden — als durch das Symbol der Krone — auch im Grundriß die rechts und links angeordneten beiden Häuser des Parlaments verbunden, zusammengehalten...« Die Reihe den für den ersten Berliner Wettbewerb ausgearbeiteten Projekte zeigt, daß der drei und dreißigjährige Steindl mit richtigem Verständnis den ideellen Ausdruck für Repräsentation in der Kuppel gefunden hatte, mit ihren Gewölben und über ihr mit der das Dach tragenden, die

Massen gut hervorhebenden, modernen, schlanken Stahlkonstruktion.

Auch der Gedanke der späteren großzügigen Lösung des auf die Mittelachse organisierten Haupttreppenhauses war bereits im Jahre 1872 »fertig«.

Kompositionsfertigkeit, Proportionsgefühl Steindls waren 1872 noch unsicher, es scheint das es ihm erst bei den durch das Pester Parlamentsgebäude gegebenen Möglichkeiten gelang, die Elemente der selbstbezweckten und dennoch großzügigen Komposition zusammenzufügen.

Auch die einheitliche äußere Steinarchitektur trug bei der detaillierten Ausgestaltung des Gebäudes zu dessen monumentaler Wirkung bei. Die »Berliner« Backsteingotik wurde in Budapest zur Architektur der Innen-

höfe, deren Backsteinarchitektur mit den keramischen Einzelheiten von Zsolnay in Einklang ist.

Es scheint, daß Imre Steindl sich in dem Jahrzehnt des »Heranreifens« die Kompositionsfertigkeit angeeignet hatte, die ihn befähigte, im Jahre 1883 den ersten Preis beim Wettbewerb um den Entwurf zu dem Budapester Parlamentsgebäude mit seinem Werk zu gewinnen, das als »der entsprechendste Ausdruck der ungarischen Staatsverfassung und des nationalen Gedankens« gewertet wurde, und dessen Ausführung »zur festlichen« (und viel angegriffenen) Aufgabe des tausendjährigen Ungarns wurde.

Mit den vorigen Ausführungen haben wir versucht, durch einige Daten zur Baugeschichte dieses Gebäudes einen bescheidenen Beitrag zu leisten.

ISTENSZÜLŐ A GYERMEK JÉZUSSAL-ÁBRÁZOLÁSOK AZ ÉSZAKKELET-KÁRPÁTOK VIDÉKÉNEK IKONJAIN

A Kárpátok vonulata mentén, a jelenlegi Délkelet-Lengyelország, Nyugat-Beloruszszia, Nyugat-Ukrajna, Északkelet-Magyarország és Északkelet-Románia területén stílusjegyeiben, ikonográfiájában, technikájában[1] egységes ikoncsoporthat találhatók.

A szakirodalom eddig különálló iskoláknak tekintette s ilyen felosztásban vizsgálta ezeket az emlékeket: halicsi iskola,[2] ukrán[3] vagy rutén ikonok, belorusz iskola[4] stb. Azonban az említett terület többször megváltozott politikai, egyházzervezeti hovatartozását, ill. több nemzetből összetevődő és kevert népességét figyelembe véve, ezek az emlékek nem nevezhetők oly módon nemzeti alapon szerveződött iskolának, ahogy az orosz vagy a bolgár. A „kárpáti iskola” terminus,[5] bár földrajzilag kezd szükségesnek bizonyulni, az eddig javasoltak közt legjobban utal arra, hogy a Kárpátok vidékén

található, az ottani bonyolult kulturális, interetnikus kapcsolatokról merítő ikonfestészetről van szó, így az ennél találhatóbb elnevezés kialakításáig a legegyszerűbb ezt alkalmazni.

A korai periódusban a gyéren lakott hegyvidék mellett a síksági részek népsűrűsége nagyobb, itt alakultak ki a nagyobb gazdasági-egyházi központok. A kijevi államból elsőként Halics vált ki a 11. század végén s védettebb nyugati terület lévén, többek között a kárpát-melléki sóbányák jövedelméből virágzó fejedelemséggé alakult a 12. században. A meggyengült Kijevi fejedelemségről a 11. század közepén leszakadt Volinnal (Volhíniával) egyesülve Román, Msztiszláv fejedelem fia idejében (1199–1205) Halics-volinai fejedelemséggé erős állammá fejlődött. A terület déli részén, Moldvában a 13–14. században megy végbe a feudalizációs folyamat, itt is fejedelemség alakul.

1240–42 között tatárjárás pusztítja végig a vidéket, Halics és Moldva is száz évre az Aranyhorda uralma alá kerül. A tatárok kiűzése után, 1330 körül indulhatott meg a felégetett területek betelepülése. Ekkor kezdődött meg az a migrációs folyamat, mely a 15–16. században elérte az Északkelet-Kárpátok vonulatát és döntően befolyásolta a vidék kulturális-néprajzi arculatának alakulását. A terület — melynek nagy részét (így Halicsot, Cholmot, Moldvát) 1341 után Nagy Kázmér Lengyelországhoz kapcsolta — betelepülése több fázisban, részben természetes népmozgásként zajlik, majd 1396 után, amikor a Balkánra betörő törökök elfoglalják Bulgáriát, menekülési hullámokká gyorsul. Az érkező népcsoportok vegyes etnikumúak voltak, románok, albánok, szerbek, bolgárok, rutének, sőt magyarok is voltak közöttük.[6] Azonban döntő többségüket rutének képezték s az idők során az egész néptömeg ruténizálódott.[7] A népcsoport fő megkülönböztető jegye a vlach jogrendszer s az aszerinti megtelepedés volt.[8] A hol ruténeknek, hol vlachoknak nevezett népesség egyházzervezetileg az uniók időszakáig a kijevi, ill. majd a kijev–halicsi metropoliahoz tartozott. A vlach kolonizáció nyomán terjedő „vlach” hitnek hamarosan olyan fontos helyi központjai alakultak, mint a máramarosi Körtvélyesi (ma Hruszevo) Szt. Mihály arkangyal-kolostor, a Munkács melletti ún. Csernekhegy Szt. Miklós püspök monostora.[9]

A kárpáti iskola korai periódusából igen kevés emlék maradt.[10] A hiányos forrás- és emléktanyag alapján meglehetősen nehéz megbízható stílustörténeti következtetéseket levonni. Azonban negatív megállapítások már tehetők. Így nem tartható a szovjet kutatók azon véleménye, hogy a korai kárpáti, halicsi ikonok a tatárjárás előtti kijevi festészet hagyományainak folytatói lennének. Ezek az ikonok sem vonalvezetésükben, sem a modellálásban, sem koloritjukban nem rokoníthatók a két kijevinek tartott ikonnal: a „Nagy Panagía”-val (12. század, Moszkva, Tretyakov Képtár[11]), ill. a „Barlangkolostori Istenszülő”-vel (1288 k., uo.[12]). A kontrasztos, szinte modellálás nélküli színteltekkel felépített kompozíciójú kárpáti régiós művek távol állnak a korai kijevi iskola festőiségétől, inkább — ahogy I. Szvencickij, majd J. Klosinska is rámutatott — a Nov-



1. „Istenszülő a gyermekkel” Pidhorodciból, 15. század. Lvov, Múzeum



2. „Hodigitria prófétákkal” Belzből, 16. század eleje. Lvov, Múzeum



3. „Eleusa apostolokkal” Dlugieből, 16. század eleje.
Sanok, Történelmi Múzeum

gorod környéki ikonok stílusára emlékeztetnek.[13] Ami a 15–16. századi emléanyagot illeti, a Kárpátok vidéke, ill. Halics és Kijev festészeti kapcsolatainak feltárását megnehezíti az a tény, hogy az erre a periódusra datálható ikonok csak Nyugat-Ukrajna területén maradtak fenn.

I. Szvencickij szerint a halicsi ikonfestészet a közös bizánci források nyomán a kijevi, novgorodi stb. iskolával párhuzamosan alakult ki a 11–15. század folyamán,[14] Kondakov pedig a moldvai-vlach iskola közvetítésével érkező ikonográfiai típusok „délorsz” területen való elterjedését említi. A régió történelmi — politikai, egyházszerkezeti — határainak, kapcsolatainak alakulását tekintve mindenképp ebben az irányban való kutatás látszik indokoltnak.

A 15. századi, már nagyobb számban fennmaradt emléanyag stílusjegyei is balkáni közvetítéssel érkező bizánci mintaképek hatására utalnak. Az egyetlen pontos datálást viselő 15. századi kárpáti ikon „Joákim és Anna gyülekezete” Sztaniláról (1466, Lvov, Múzeum), ill. több, biztosan erre a periódusra datálható ikon, „Kozma és Damján” Tilicsről, „Az Istenszülő születése” és „Deézisz” Vanyivkáról (mindhárom: Lvov, Múzeum), „Utolsó ítélet” Poljanáról (Krakkó, Múzeum[15]) jellemzői: a statikus, archaikus ízű kompozíció, a vonalrajz könnyedsége és szinte lakonikus egyszerűsége, a gazdag klorisztika (barnák, pirosak, zöldek, a kékes lazúrozás a zöldeken), síkszerűség, az ikonográfiai kánonok szigorú betartása. Kiegyensúlyozottságot, néhol kimértseget, monumentalitást sugároznak ezek az ikonok.

Az Istenszülő-ikonok sorában[16] három, biztosan a 15. századra datálható példa nyitja meg a sort. A Kraszivból és Pidhorodciból (1. kép) származó egy-egy ikon (mindkettő: Lvov, Múzeum[17]) azonos ikonográfiai típus eltérő hangvételű megfogalmazásai. Mindkettő sima okker háttérrel készült, melyen nyugodt vonalú, pontos rajzú, meleg, kissé tompa színvilágú, monumentalitást sugárzó Istenszülő-mellkép helyezkedik el. A kraszivi „Istenszülő” késő bizánci előképekhez való közelséget mutat: az arc lágy vonalvezetésében, kizárólag okkerekkel való modellálásában. A linearizmus, a következő századra jellemző grafikus jelleg a ruharedőzetnél jelentkezik, de nem töri meg az ikon alapvetően festői jellegét. A Pidhorodciból származó ikon merevebb kompozíciója, keményebb rajza, határozottabb kontúrvona-

lai, síkszerűbb modellálása és az egyes részletek (angyalok, Mária arcmodellálása) a század legvégére datálják. Ugyanerre utal a négyzetbe foglalt felirat kalligráfiája és Mária nimbuszának diszkrét mintázata. Azonban a főbrázolást körülvevő prófétaalakok energikus s ezzel együtt kifinomult testtartása, a ruha- és a testrészletek megoldása mindenképp még a 15. századba utalják az ikont. A cseremosnyai „Hodigitriá”-t (Lvov, Múzeum[18]) lágy vonalvezetése, festőisége, sima okker háttére, az előző ikonokkal rokon rajzi és modellálási megoldások, az archetípushoz való hűsége a 15. századra teszik. Az arcmodellálás kontrasztos árnyékolása a bizánci előképek balkáni vagy délszláv közvetítéssel való érkezéséről tanúskodik.

A 15–16. század fordulóján, 16. század elején készült ikonok rajza fokozatosan kezd elveszíteni könnyedségét, ritmikuságát. Vastagabb, durvább lesz a vonalvezetés, a kontúrok egyre hangsúlyosabbak. Keményebb, kontrasztosabb a színhasználat. A sima háttér az okkeren kívül zöld és vörös is lehet, az aranyozott nimbuszokkal könnyedén gravírozott geometrikus minta kezd diszteni, a 16. század első felére az egész immár aranyozott, esetleg arannyal lazúrozott ezüst háttérrel befonva.

A pidhorodci ikon nem sokkal későbbi — a 15–16. század fordulóján készült — variánsa az ismeretlen helyről származó „Hodigitria” Krakkóban (Múzeum[19]).



4. „Nagy Panagia”, 16. század eleje. Zsidacsiv, Krisztus feltámadása-templom



5. „Trónoló Istenszülő” Florynkáról, 16. század közepe után. Sanok, Történelmi Múzeum



6. „Trónoló Istenszülő” ismeretlen helyről, 16. század közepe után. Lvov, Múzeum

A két Mária alak vonalvezetésében, színskálájában nem sok eltérést találunk, ha a festő a krakkói „Hodigitriát” nem mély olajzöld háttérbe helyezte volna. A kép kontrasztosabbá vált, az arcmellélásban megjelenő apró, fehér vonások, a maforion-redőzet részletgazdagsága is különbségeket jelez. Ugyanakkor a későbbi keletkezésre utal a hódoló angyalok zömökebb félalakja s a feliratok. Ebben az átmeneti periódusban festették a belzi „Istenszülő” ikont is (2. kép) (Lvov, Múzeum[20]). Az ikon fő alakjai a kraszivi „Hodigitria” festőiségét őrzik szárazabb formában, azonban a próféták kissé merev alakjai már a 16. század felé utalják az ikont.

A kárpáti iskola korai emlékegyében a Hodigitria típusú Istenszülő-ábrázolás a domináns. Az ismert Hodigitria-változatok közül is a legnépszerűbb a Szmolenszki. A prototípusnak megfelelően a kárpáti ikonokon is a legtöbb esetben az Istenszülő alakját fent a sarkokban a szolgáló mennyei erőket képviselő Mihály és Gábor arkangyalok melléke kíséri. A kraszivi, a pidhorodci, a belzi Istenszülő-ikon is ebbe a típusba tartozik. A 16. századtól azonban általánossá válik, hogy a főábrázolást, az Istenszülőt és gyermekét további mellékalakok — legtöbbször próféták,[21] ritkábban apostolok — veszik körül. A Megtestesülés ikonja — a Mária a megtestesült Igével a karján — így válik a Dicsőített Istenszülő ikonjává. A mellékalakok a kovcségből kiemelkedő széleken eltérő színű és díszítésű háttérrel, a főábrázolástól leválasztott keretmezőben szerepelnek. Nem az Istenszülő gyermekével-csoport valódi mellékalakjai, hanem

a Megtestesülés misztériumát feltáró próféciaik megsemmisítői.

A leggazdagabb, tizenhét mellékalakos ikonográfiai típust képviseli a pidhorodci „Istenszülő” ikon is. A szegély első sorában két pátriárka áll: baloldalt Mózes, jobboldalt Áron, a második sorában két zsidó király, Dávid és Salamon. A keresztbe tett kezű Mózes [22] jobbja a megárnýékolt Sínai-hegy, Mária egyik őszövet-ségi előképe. Áron attribútuma a bot, melynek csodája szintén Krisztus a Szűztől való születésére utal. Dávid baljában ház-forma, ami lehet utalás a Messiás Dávid házából való származására, de a frigyládát is jelentheti: a Krisztushordozó Mária előképét a bizánci liturgikus szövegekben. Salomont az Énekek Éneke Krisztusra és az Egyházra, ill. Máriára való vonatkoztatása miatt vették a próféták sorába. A pidhorodci ikon harmadik sorában szintén olyan alakokat találunk, akiknek történetében Máriára vonatkozó képek vannak: baloldalt Gedeon a gyapjúcsomóval, jobboldalt Jákob a latorjával. A negyedik és ötödik sorba próféták kerültek: a Messiás betlehemi születését jövendölő Mikeás és Ezékiel — jobbja Mária szüzességére is utaló zárt ajtóval, ill. a jogart tartó, a „Sarj” királyi jelvényeiről prófétáló Zakariás, vele szemben Izajás — jobbjaiban „Jessze törzséből fölsarjadt vessző s annak virága, Krisztus...” [23] A záró sor alakjai balról jobbra: Jeremiás, József, István első vértanú, [24] középen Mária szülei, egymás felé nyújtott kézzel, jobboldalt: Kozma püspök — a szentéletű Kozmás Melodosz (8. század) majumai püspök, a Karácsonyi kánon tropárjainak szerzője. A turbános Damaszkuszi Szt. János a Theotokoszról írt elmékedése, ill. a „Tebenned örvendez...” kezdetű, az Istenszülőhöz írt himnusz miatt került az összeállításba. Dániel próféta zárja a sort, kezében a Szűztől való születésre utaló, emberi kéz érintése nélkül levált sziklával. [25]

A próféták analógiájára ritka esetben apostolok is övezhetik az Istenszülő gyermekével-ábrázolást. Összesen három ilyen ikonográfiai típusú ikon ismert eddig a kárpáti régió területén: egy rendkívül romos állapotban lévő ikon a Lvovi Múzeumban, a terlói „Hodigitria” Krakkóban [26] és a hozzá igen közel álló dlugieci „Eleusza” (3. kép) (Sanok, Történelmi Múzeum [27]). A terlói „Hodigitria” a 15. századi hagyományokból csak Mária alakjának monumentalitását és arcvonásainak bizonyos lágyaságát őrizte meg. A gyermek Jézus és a sötétbarna oválisokba foglalt apostol félalakok zömök feje, a gazdag, lineáris ruharedőzet, a vörös háttér és az okker szegély, a sötétbarna maforion kontrasztja, az arcmellélás grafikus jellegű csücsfényei és a rombuszhálózattal díszített dícsfény a 16. század elejére való datálást teszik indokolttá. A dlugieci „Eleusza”-t a lengyel kutatók a 15. század végére datálják, azonban az előzőleg bemutatott ikonhoz hasonlóan az arcok, ruharedőzet rajzossága, a — terlói apostolokkal nagyon közeli vonásokat mutató — körökbe foglalt apostolok kissé sematikus, merev alakjai, ill. a mintázott nimbusz alapján az ikon a 16. század eleje után készülhetett.

Az említett ikonográfiai típus mindhárom példáján az apostolok félalakjai kör alakú mezőben szerepelnek. Személyes jegyeiken túl — Pál kopaszodó, szakállas, Péter őszülő, dús hajjal és szakállal stb. — megkülönböztető attribútumot nem viselnek. [28] Sorrendjük nem állandó, azonban az első sorban mindig Péter és Pál, a következő két sorban az evangélisták szerepelnek, a dlugieci ikonon János és Máté, ill. Márk és Lukács párosításban. [29] Az ezen az ikonon látható gyermek Jézus ülésmódja érdekes ötvözet a Hodigitria- és Eleusza-típusokon ábrázoltaknak: a gyermek feje, ill. Mária felé forduló jobb válla a Hodigitria szembeforduló gyermekalakja alapján készült, a test többi része az Eleusza-ábrázolásokon látható módon háttal. A széles gesztusok miatt nem szembetűnő, hogy a gyermek mindkét keze jobb kéz.

Stílusjegyei alapján szintén ebben az időszakban készült a kárpáti régió ikonfestészeti emlékegyében egyedülálló ikonográfiai típusú zsidacsívi „Nagy Panagia” (4. kép). [30] A szakirodalomban az eredetileg ikonosztáz-



7. „Hodigitria” Buszoviszkóról, 16. század második fele. Lvov, Múzeum



8. „Eleusa” Lyskovatka, 16. század második fele. Lvov, Múzeum

alakképnek készült ikon két datálása ismert: 15. század eleje, ill. 16. század közepe.[31] A redőtörések világos okkerrel történő kiemelése, vonalrajzuk grafikus hangsúlyozása a 15. századinál későbbi datálást tesz indokoltá, azonban az ikon oldottabb, festőibb megoldású a 16. század közepe után készült darabok — például a florynkai „Trónoló Istenszülő” (Sanok, Történelmi Múzeum) — síkszerű dekorativitásánál, kissé száraz, merev kompozíciójánál. Legvalószínűbb, hogy az ikon a 16. század elején, első felében készült. A bizánci prototípussal ellentétben a gyermek jobbával áldást oszt, baljában összetekert írástekerceset tart. Hasonló ábrázolás jelenik meg a humor Istenszülő elszenderedése-olostor falképein.

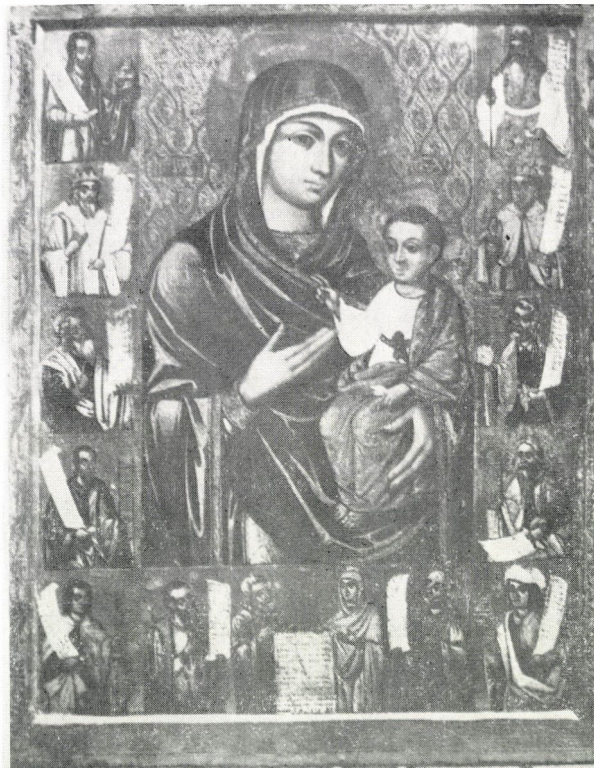
Ebbe a kronológiai sorba tartozik a buszki „Hodigitria prófétákkal” (Lvov, Képtár[32]), melyet B. Voznickij Hrihorij Boszikovics műveként attribuírt a 16. század második felére datált. Az eddig ismert egyetlen hiteles Boszikovics-ikon, a „Szt. Miklós” a volinyi kolostorból a II. világháborúban elégett.[33] A buszki „Hodigitria” stílusa valóban közel áll a 16. század 40–60-as éveinek moldvai festészetéhez, de ezt az attribúciót V. Ovszjicsuk szerint óvatosan kell kezelni.[34] Itt kell megemlíteni, hogy a korábbi időszakra is jellemző bizonyos balkáni, délszláv hatás az vlach—rutén kolonizáció nagyobb hullámai nyomán a kárpáti régió ikonfestészetében a 16. század első felétől válik jelentőssé. Ez az ikonográfiaiban kevésbé jelentett érzékelhető változásokat, inkább az erőteljesebb színhatásokban, a modellálás keményebbé, kontrasztosabbá válásában jelentkezett, önálló és a szomszédos orosz, bolgár ikonfestő iskoláktól eltérő fejlődési irányba terelve a régió ikonfestészetét. A 16. század közepéből, második feléből származó emléksanyagban a meghatározáshoz néhány, az ikonfestők által datált és néhol szignált kép ad támpontot: többek közt Olekszij mester „Istenszülő elszenderedése” Szmilnikről (1547, Lvov, Múzeum), Dmitrij mester „Krisztus apostolokkal” Dolináról (1586, Lvov, Múzeum), Feduszko,



9. „Hodigitria” Dubjanecröl, 16. század közepe. Minszk, Múzeum



10. „Hodigitria”, 16. század második fele. Humor, kolostori gyűjtemény



11. Fedir Szenykovics: „Hodigitria prófétákkal”, 1599. Rîpniw, templom — 1989-ig



12. Ilja Brodlakovics: „Hodigitria” Oroszvégről (Munkács), 17. század második fele. Ungvár, Múzeum

szombori mester „Angyali üdvözlése” (1579, Harkovi Múzeum[35]).

A vizsgált ikonok nyomán megállapíthatjuk, hogy a 16. század második felére erősen síkszerű-grafikus stílus válik uralkodóvá a Kárpáti régió ikonfestészetében. A kompozíció merevebbé, statikusabbá alakul, az alakok fokozatosan elvesztik könnyedségüket, egyre sematikusabbakká válnak. A modellálásban a geometrizáló, keményebb szemlélet kerül előtérbe. Ugyanakkor a síkszerű-grafikus jellegűek mellett egyes ikonok a század közepe után is őrzik az előző korszak festőibb — a bizánci hagyományokat modellálásban is folytató — stílusának jegyeit (különösen az arcok, kezek megfestésében); tompább, de összehangoltabb kolorit jellemzi ezeket. J. Klosińska ez utóbbiakat délszláv kapcsolatokkal rendelkező kolostori műhelyek munkájának tekinti; a szigorú, primitívebb vonalvezetési, rajzosabb ikonokat világi-polgári műhelyekben dolgozó helyi mesterek műveinek.[36] A grafikus jellegű tendencia a század végére elterjed végig a Kárpátok mentén, s népi-provinciális emlékeket is eredményezett. Ezeken különösen előtérbe kerül az erős színek kontrasztos, néhol diszharmonikus alkalmazása, a színfoltokat hangsúlyos fekete kontúr fogja össze. Közvetlenül a 16. század közepe utáni évekre datálható a Kárpát melléki „Hodigitria” ikon (Lvov, Múzeum[37]), és a régió ikonfestészetében ritka ikonográfiai típus két változata: az ismeretlen helyről származó „Trónoló Istenszülő” (Lvov, Múzeum,[38] 6. kép) és a florynkai „Istenszülő” (Sanok, Történelmi Múzeum,[39] 5. kép). A kompozicionális eltéréseken túl a két ikon megfestésében több olyan vonást találunk, amelyek igen közeli rokonságukra utal-



14. „Trónoló Panagia” Chotyniecről, 17. század. Przemyśl, Múzeum



13. „Istenszülő a gyermekkel” Nova Vesről, 1654. VII. 27. Lukov (CS), Kozma és Damján-templom

nak. Mindkét ikonon a festő csak néhány erőteljes és kontrasztos színt alkalmaz. A nagy foltokat nem aprózza el a kontúrok, törésvonalak grafikai túlhangsúlyozásával: Mária maforionját egyetlen erősebb vonal keretezi, a lepel felületén néhány sötétbarna vonás jelzi a nyugodtan leomló redőket. Az arcok modellálásánál az okker árnyalatok hatását fokozni kívánva a csücsfényeket is bejelöli a festő fehér vonásokkal. A két ikon részletmegoldásai — a gyermek kissé felnagyított lábfejei, az arcok arányrendszere, tónusai, a mellékalakok közül különösen Dávid ábrázolása — alapján a két ikon egy műhelyből való származását tételezhetjük fel. Síkszerű dekorativitás — a grafikus eszköztár mérsékelt alkalmazásával — jellemzi a két ikont. A főalakok arányrendszere is támpontot ad a kép datálásához. A bizánci, általában méltósággal trónoló Theotokosz-ábrázolásokkal ellentétben az Istenszülő félig jobbra fordulva ül, összeháttart térdekkel; a gyermek a Szmolenszki Hodigitria-ábrázolásokról ismert testtartással ül. Mária ülismódja s a próféták — a lvovi ikonon a trónus felett Gedeon, Izajás, Dávid és Salamon alakjai láthatók — az anyja ölében trónoló gyermek alakját hangsúlyozzák. Ugyanakkor a sanoki „Istenszülő” vörös négyzetre fektetett, ezt átfedő ovális kék mandorlában ül — a második eljövetelekor dicsőséggel megjelenő Krisztus ábrázolásaihoz hasonlóan. A mandorlában trónoló Istenszülő-ábrázolás Bizáncban nem volt elterjedt,[40] azonban a típus ismert a 15. század második fele—16. század első felének máramarosi, moldvai falképein. A már említett humor kolostortemplom déli külső hajófalán látható Akathisztosz-himnusz sorozatban ez az ábrázolás is megtalálható.

A 16. század második felének emléanyagában jellegzetes darab a Buszovizskóról származó „Hodigitria prófétákkal” (Lvov, Múzeum, 7. kép). Stílusában közeli az azonos ikonográfiajú potelicsi ikonhoz (Lvov, Múzeum), de annál kvalitásosabb munka. Azonban a kompozíció, színhasználat, arcok, ill. ruharedőzet részletmegoldásainak nyomán valószínűnek tarthatjuk, hogy a két ikon azonos műhelyben készült. Ezeken az ikonokon



15. „Istenszülő a gyermekkel” ismeretlen helyről, 17. század második fele. Ungvár, Múzeum

is megfigyelhetjük, hogy a 16. század elején csak elszórtan, főleg a dicsfényeken jelentkező vésett, geometrikus minta a század közepe után kikerül a háttérre, majd a század második felére a gipszalapba nyomott, geometrikus keresztes vagy indás reliefszerű alakul. [41]

A Kárpáti régió ikonfestészetében a 15–16. században a „Hodigitriá”-nál jóval ritkábban fordul elő az „Eleusza” Istenszülő-ábrázolás. A liszkovatei „Istenszülő” (Lvov, Múzeum [42]) (8. kép) a Római Istenszülőként ismert Eleusza-típus variánsa. Az ikon a 16. század második felének grafikus tendenciájában is festőiséget és lágy vonalvezetést mutató mű. A kompozíció és részletmegoldásai, az arányok nemessége, a részletezés mérték-tartása a bizánci előképeket jól ismerő, felkészült és tehetséges mestert sejtetnek.

Stílusjegyeik és az előforduló ikonográfiai sémáik alapján a kárpáti iskolához tartoznak olyan további művek, melyeket a szakirodalom eddig vagy más összefüggésben említett, vagy teljesen figyelmen kívül hagyott. Az Istenszülő-ábrázolások sorában többek közt ilyen az ismeretlen helyről származó „Hodigitria” a Minszki Állami Belorusz Művészeti Múzeumban. [43] Ikonográfiája, színhasználata, arcmodellálása, a grafikus jellegű redőkezelés, a reliefes nimbusz alapján jellegzetes, a 16. század közepe után készült kárpáti régiós ikon. Ugyancsak a halicsi ikonokéhoz hasonló kompozíciójú, színhasználatú, tonalitású, részletmegoldásaiban is rokon a romos állapotban fennmaradt, bistriai kolostori „Hodigitria prófétákkal” (Bukarest, Múzeum, 16. század eleje), ill. a humori kolostor gyűjteményében látható „Hodigitria prófétákkal” (16. század második fele) (10. kép). [44]

Még nem tisztázott, hogy a romániai emléktárgy 15–16. századi, stílusosan a kárpáti ikonokkal rokon darabjai mennyiben tekinthetők az iskolához tartozónak.

Azonban a 15. század második fele–16. század eleje moldvai freskóit vizsgálva élénk koloritjuk, a kontúr fontos szerepe, a figurák testmodellálása a kortárs kárpáti ikonokénál magasabb színvonalú, de rokon festői stílusról tanúskodik. [45]

Az eddig vizsgált korai periódusban, a 15–16. században a bizánci tradíciók, ill. ezek balkáni, délszláv redakciójának hatása érvényesül a kárpáti ikonfestő stílus és ikonográfia kialakulásában. Ezt az időszakot hagyományörzés, a nyugat-európai festészet tematikai és stílus hatásaitól való elzárkózás, a bizánci ikon-szemlélet továbbélése jellemzi a keleti kereszténység legnyugatibb, kárpáti határterületén.

A 17. század történelmi eseményei döntően hatottak a terület ikonfestészetére is. A lublini unióval (1569) [46] politikailag, a berezstai (Breszt) unióval (1596) egyház-szervezetileg és szemléletileg került fokozott nyugati hatás alá a Kárpátok vidéke. [47] A nyugati esztétikai felfogás hatása a 16–17. század fordulóján kezd érezhetővé válni. A kisebb, vidéki műhelyek konzervatizmusa ellenére a nagyobb kulturális-gazdasági központokban, így elsősorban Lvovban a helyi késő reneszánsz és barokk hatására új ikonfestészeti irányvonal terjed el.

Ebből az időszakból legelsőként a Fedor Szenykovics műveként attributált, [48] Lvov környékéről származó



16. „Istenszülő a gyermekkel” Kántorjánosiból, 17. század vége. Nyíregyháza, Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjtemény

„Istenszülő a gyermekkel” ikont (1599, Ripniv, templom, 11. kép) kell említeni. Az ikon a hagyományos kompozíció szerint készült, azonban a tömegek, testrészletek plasztikája a reneszánsz Madonnákhoz közelíti az ábrázolást. A maforion redőinek esése festőien oldott, bár még visszafogottabb a 18. századi megoldásoknál. Az előző korszakban megszokottnál lágyabb kolorit és a tónusok közötti nyugodt átmenet jellemzi az ikont.

A 17. század 30–40-es éveiben több olyan többsoros ikonosztáz készült, mely az új korszak jegyeit viseli. Ekkor jelenik meg a realisztikus tájháttér, a reneszánsz és barokk architektúra az Ünnepsor jelenetein. Az ikonosztázra szőlőindás, leveles, virágmotívumos falfaragványok kerülnek. A lvovi Istenszülő elszenderedése-templom és a Szt. Paraszkva-Pjaticja-templom ikonosztáza iskolateremtő volt egész Nyugat-Ukrajna területén. [49] A készítésüknél közreműködő F. Szenykovics, majd tanítványa — a feltételezhetően Németalföldet is megjárt — M. Petrachnovics vezette műhelyhez több Lvov környéki ikonosztázt, ill. egy sor további ikont, töredéket kapcsol a kutatás. Szenykovics a tempera mellett már olajfestékekkel is dolgozik. A két technika előnyös ötvöztetésében, az olajtechnika lehetőségeinek kihasználásában azonban a tanítvány tovább jutott mesterénél. Stílusuk igen közel áll egymáshoz, de Petrachnovics bátrabb a fényárnyékokkal való modellálásban, ikonjain szabadabb a ruharedőzet vonalvezetése.

A 17. század 50-es, 80-as éve között a svédek, törökök elleni háborúk miatt a lvovi műhely lendülete és színvonala csökkent. Helyette más vidéki centrumok veszik át a vezetést, így Zsolkva (Zolkiew, ma Neszteriv), mely III. Sobieski János rezidenciájaként jelentős kulturális központtá fejlődik, ahol a helyi mestereken kívül — főleg az udvar megrendeléseinek teljesítésére — külföldieket is foglalkoztattak. Zsolkvában született, s itt tanult a királyi udvar által működtetett rangos ikonfestő iskolá-



18. „Trónoló Istenszülő prófétákkal”, 17. század első fele. Sirbi (Susani), templom



17. „Eleusa”, 17. század második fele. Mogyoróska, Szent Péter és Pál-templom

ban Jov Kondzelevics (1667—1740) is, aki a környezetében működő nyugat-európai származású festők hatására a 17. században a kárpáti ikonfestészet fő centrumában uralkodó reneszánsz szemléletet barokk kolorit- és fényárnyék hatásokkal ötvözte, mindinkább közelítve az ikonfestészetet a nyugati festészeti felfogás s a szentkép felé. Főművét, a manyavai kolostor számára 1698—1705 között készült ikonosztázt festőműhelye élén alkotta, ekkor már mint bazilita szerzetes-festő. [50] Neves kortársa, a 17. század 80–90-es éveiben működő Iván Rutkovics — különösen a zsolkvai ikonosztáz (1697—99, Lvov, Múzeum) tanúsága szerint — a nyugat-európai és az ukrán grafika ikonográfiai elemeit is szívesen feldolgozta kompozícióiban. Az alapképsorban is megfigyelhető a tónusok, a kolorit gazdagsága. Ünnepsorának képei zsánerjelenetekké alakulnak. Ugyanakkor csak az általa szükségesnek vélt mértékig veszi át a nyugati festészeti jellemzőket, a lvovi műhely 17. század első felének tradícióit fejleszti tovább. [51]

A 17. század professzionális iránya mellett — mely kolostori vagy nagyobb városi műhelyek monumentális, barokkos színhatású-fényárnyékú kompozícióiban jelentkezett — a népi, kissé primitív realista tendencia is jelen volt a kárpáti régió ikonfestészetében.

A század első felében a lvovi műhely reneszánszos szemléletével szemben Peremisl (Przemysl) bizonyos konzervativizmus jellemzi, a műhely saját korábbi hagyományait őrizte meg s vitte tovább a 17. századba. Ebben a tekintetben hatott a környéken található műhelyekre is.

Ezt az irányvonalat tartotta az egyik jelentősebb vidéki ukrán kulturális központ, Szudova Visnya városka festőműhelye is. Ebből a műhelyből több festő név szerint is ismert, szignált műveik is megtalálhatók: Ilja Brodlakovics-Viszenszkij, Jacko Visnyáról, Iván festő Visnyáról, Sztefán Viszenszkij. Főleg falusi paróchiák



19. Lvovi műhely, „Istenszülő, a Jel” Kutiról, 17. század első fele. Lvov, Képtár

számára dolgoztak a Szambor és Turka közötti útvonalon, ill. tovább, Kárpátaljára vándorolva.

Legjelentősebb közöttük Ilja Brodlakovics, aki vándorlásai során végleg átköltözött Munkácsra és a kárpátaljai templomok számára kezdett dolgozni. Első ismert szignált műve a Turkáról származó „Istenszülő oltalma” 1647-ből (Lvov, Múzeum[52]). Az ikon archaizáló kompozíciójú, száraz koloritú. „Mihály arkangyal” ikonját (1667, Ungvár, Múzeum[53]) ezzel szemben lágyság, líraiság jellemzi. Inkább az „Istenszülő oltalma” ikonhoz közelít stílusában a festőnek attribuíált „Hodigitria” Munkács környékéről (Ungvár, Múzeum,[54] 17. század második fele; 12. kép). A hagyományos kompozíciójú ikon vonalvezetése kissé merev. A fényárnyékok keményebb, grafikusabb használata a provinciális mester hagyományörző szemléletéről tanúskodnak. Ugyanakkor, különösen az arcmódelálásban jelentkező tömegfelfogás, plaszticitás az újkori reneszánszos-barokkos tendencia vidéken való fokozatos érvényesülését példázza.

A kisebb helyi műhelyekre még inkább jellemző, hogy a század esztétikai felfogásában bekövetkező változások csak lassan érvényesülnek munkáikban. A 17. század ikonfestészetében a kompozíciót még a régi sémák határozták meg, bár ezen belül nő a nyugati ikonográfiából ismert elemek száma. A festői stílus változásait a festők saját céljuknak, elképzelésüknek megfelelően próbálták alkalmazni, mindig óvakodva a teljesen valóságghű ábrázolástól. Az alakok és tárgyak sziluettszerűsége megmarad. Az erőteljes kontúr a népies vagy a félnépies ikonban megőrizte — gyakran naiv formában — az ikon elvonatkoztatott jellegét. De ebben a csoportban a kivitelen színvonalának gyors esése lett a jellemző.

Később provinciális műhely működése feltételezhető Nowy Sącz környékén is. Ebből a műhelyből vagy stílusát igen szorosan követő mesterektől származhat

egy sor rokon Hodigitria-ábrázolás is: a sczawniki (Nowy Sącz, Néprajzi Múzeum, 1631), a jastrzebiki (uo. 18. század eleje), a leluchowi (1653, uo.), a Nova Veszről származó (1654. VII. 27., ma Lukov, Szt. Kozma és Damján-templom; 13. kép) és a zubrzyki Istenszülő (Nowy Sącz, Néprajzi Múzeum, 17. század).[55] Erőteljes grafikus szemlélet, telített színek használata, naivizáló, de kidolgozott vonalvezetés jellemzi ezeket. A testrészletek szintén vonalas-rajzos kidolgozásban szerepelnek, hiányzik róluk a plasztika minden jelzése.

A 17. század Istenszülő a gyermekkel-ábrázolásai közt is a Szmolenszki típusú Hodigitria stílusban átfogalmazott változata a domináns. A 16. század második felében oly gyakran szereplő prófétaalakok ekkor sem ismeretlenek. Új elem az Istenszülő fejére felkerült korona. A sczawniki ikonon a dicsfénybe véssett koronát lebegő, diakónusi ruhás angyalok helyezik az Istenszülő fejére.[56]

Peremisl (Przemysl) környéki vidéki műhelyből származhat az előzőekhez hasonló színhasználatú, grafikus megfogalmazású Chotyniecéről származó „Istenszülő” ikon (16. század, Przemysl,[57] 14. kép). A diakónusi ruhába öltözött angyalok kíséretében, barokkos formájú trónuson helyezkedik el a Szűz a Jellel. Ez az ábrázolás a kárpáti ikonfestészetben egyedülálló. Az ikon felső részén szereplő felirat szerint ez az „Úr Isten és Megváltónk Jézus Krisztus megtestesülése”-nek ábrázolása.

A grafikus jelleghez, rajzossághoz ragaszkodó művek mellett azonban — különösen a 17. század második felében — megjelennek, majd egyre gyakoribbá válnak a testrészleteket plasztikusabban ábrázoló, lágyabb



20. „Istenszülő a gyermekkel”, 18. század első fele. Baktakék, Krisztus mennybemenetele-templom

vonalvezetésű, bár alapvetően még síkban tartott kompozíciók. A stílus naivabb variánsai közé sorolható az ismeretlen helyről származó „Hodigitria” az Ungvári Múzeumban[58] (17. század; 15. kép) s a Kántorjánosiból származó „Hodigitria” (Nyíregyháza, Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjtemény, 17. század második fele; [59] 16. kép). Valószínűleg tanult mester kezétől származik az uluczi „Eleusza” (17. század első fele, Krakó, Nemzeti Múzeum).[60] Jó állapotban maradt fenn az előzővel azonos ikonográfiájú „Eleusza” ikon a mogyoróskai Szt. Péter és Pál-templomban (17. kép).[61] Mint a 17. századi nem túl gyakori kárpáti régiós Eleusza-ikonok legtöbbje, ez a két ikon is a verchratai kegykép követője.[62]. A mogyoróskai „Istenszülő” jellegzetes, jó kvalitású, a 17. század közepéből—második feléből származó ikon. A plasztikus megoldású test- és ruhaábrázoláson túl a datáláshoz biztos támpontot ad a reneszánszos, nővényi motívumos, vésett-aranyozott háttér. Erre az időszakra jellemző, hogy a korábban jellemző kovcseges táblakialakítás helyett az ikon először egyszerű profilozású, majd egyre bonyolultabb szerkezetű, az ikont felülről gyakran íves lezáró keretbe kerül, melyre faragott-esztergált díszítő motívumok kerülnek: gombok, „drágakövek”, virágok, levelek, barokk vonalú indamotívumok. A keret szintén festett, a felajánló feliratok, liturgikus idézetek az ezen meglévő mezőkbe kerültek.

A 17. században a kárpáti régió területén néhány, addig jelentéktelen faluban a gyakran naiv módon megfestett „Istenszülő”-ikonnak csodatévő híre terjedt el, nagy búcsújáró helyekké virágoztatva a helyszíneket, s az adott ikontípus szoros vagy távolabbi másolatainak



22. Lvovi műhely, „Eleusa” Rudenkórol, 18. század második fele. Lvov, Képtár



21. „Istenszülő a gyermekkel”, 18. század első fele. Krakó, Múzeum

elterjedéséhez járult hozzá. Ezek sorában jól ismert a máriapócsi, a kolozsvári, a már említett verchratai kegykép.

A különösen tisztelt ikontípus terjedésére jó példa az Új Szucsávi Szt. János-kultusz kibontakozása a Kárpátok mentén a 17. század 80-as éveiben. A moldvai szent tisztelete nem annyira a moldvai festészet a régióra kifejtett hatásának, mint annak a történelmi ténynek köszönhető, hogy 1686-ban Sobieski János Szucsáváról a zsolkvai királyi udvarába vitette a szent ereklyéit s — valószínűleg — ikon-képmását. Az ikon az ezt követő évtizedekből való változataival Tročaniban, Nižni Hrabovciban, Sanokban találkoznak.[63]

Az unió gyors 17—18. századi terjedése az ikonfestészeti, sőt liturgikus, szertartásbeli hagyományörzés bizonyos feladásához vezetett. Ezt a Leon Kiska, görögkatolikus metropolita által, nyolc püspök és több mint kétszáz pap részvételével 1720-ban összehívott zamości sinódus is megerősítette. Bevezették a rózsafüzér ájtatosságot és a szentségimádást, új ünnepeket és egyházi előírásokat, nyugati szabású miseruhákat, megkezdődött a régi ikonosztázok kikerülése a templomból. A zsinat jóval a lengyel—litván fennhatóságon túl eső területen is nagy hatást fejtett ki.

1772-ben Lengyelország felosztásával Galícia és Cholim, majd 1792-ben Voliny és Podolia is az Osztrák—Magyar Monarchiához került, amely újonnan megszerzett földjeinek fejlesztését szándékozva a görögkatolikuságot is számos új előjogban és támogatásban részesítette (új szemináriumok, egyetemek Bécsben és Lembergben, fatemplomok helyett szerényebb költségvetésű kőtemplom-típusok megterveztetése, építtetése,[64] az ukrán—ruszin nyelven való első publikációk).



23. „Az Istenszülő megkoronázása”, 18. század második fele-vége. Lukov, Kozma és Damján-templom



24. „Istenszülő a gyermekkel”, 18. század második fele. Hodász, görögkatolikus parochia



25. „Istenszülő a gyermekkel” 18. század második fele. Abaújszolnok, Keresztelő Szent János fejévétele-templom

Galícia nagyobb központjaiban továbbra is — a 17. századi hagyományok folytatásaként — többszintes konstrukciójú, díszes faragású ikonosztázok épülnek: Cholojiv — 18. század eleje; Zavadiiv — 18. század első fele; Bucsacs, Szt. Miklós-templom — 18. század első fele. Megjelennek azonban a mellékoltárok (kiot) — leggyakrabban Mária a gyermekkel-oltárképpel (Kamjanka Buzka, Szt. Miklós-templom, 18. század eleje) —, szószékek, padok. A jozefinista reformok sok bazilita kolostort megszüntettek, így a gyakran ott működő festőiskolák hagyományörző szerepe csökken, ill. megszűnik. Ez az ikonográfia és a stílusban is a nyugati festészet erőteljesebb hatását, nagyobb individualizálást, valamint kis helyi műhelyek még nagyobb elszaporodását tette lehetővé.

A szorocsinci ikonosztáz „Istenszülő” alapképe (18. század) tanult barokk ikonfestő munkája. A volt transzcendentális absztrakció helyett újkori tömegábrázolás, illuzionizmus jellemzi az ikont. Az ikonosztáz Ünnepe sorának jelenetein valós tájábrázolás jelenik meg. Barokk felfogású a Vaszilij Reklinszkijnek tulajdonított „Istenszülő a Jel” ikon test- és drapériaábrázolása (ugyancsak a szorocsinci Úrszínéváltozás-templomból, 1732).^[65]

A magyarországi emlékek között hasonló felfogásban készült a hajdúdorogi Istenszülő bemutatása a Templomban-székesegyház a 18–19. század fordulójára datálható ikonosztáza,^[66] a balsai Szt. Mihály-templom ikonosztáza (27. kép) — az utóbbit 1786-ban jóváhagyott terve alapján „Johannes Ferch Bildhauer in Kaschau” készítette, ikonjai azóta kicserélődtek^[67] az Abaújszolnokról származó, jó minőségű, barokk „Hodigitria” (Miskolc, Herman Ottó Múzeum, jelenleg a forrói Múzeumban, 18. század közepé, második fele).



26. „Istenszülő a gyermekkel” Kárpátaljáról, 18. század. Nyírparasznya, a Szent Miklós-templom ikonosztáznak alapképe



27. „Istenszülő a gyermekkel”, 19. század Balsa, a Szent Mihály arkangyal-templom ikonosztáz-alapképe

A magyarországi emlékanyagból kitűnik az eredeti állapotban fennmaradt, jó minőségű, 1759-es évszámot viselő ikonosztáz Sátoraljaiújhelyen a Szt. Miklós-templomban. Hasonlóképpen stílusban és ikonográfiában a régi hagyományhoz tartotta magát a század elején Kárpátaljáról hozott nyírparasznyai Szt. Miklós-templomban látható ikonosztáz mestere. Alapsorának Istenszülő-ikonján gazdagon redőzött, anyagszerűen megfestett maforiont viselő, valós tömegű Mária-alakot láthatunk (26. kép).

A 18. századi kárpáti ikonokon egyre több, a nyugati ikonográfiából ismerős elemmel találkozunk. A Rudenkőről származó, a lvovi műhely stílusbeli hagyományai nyomán készült Eleusza-ikon (22. kép, 18. század második fele, Lvov, Képtár [68]), a baktakéki Krisztus menyemenetele-templom régi ikonosztázának alapképe (20. kép, 18. század első fele) tanúsága szerint a korona továbbra is jellegzetes ikonográfiai eleme marad a barokk kori Istenszülő-ikonoknak. [69] A gyermek Jézus kezébe újabb hatalmi szimbólum, országalma vagy világgömb kerül. A lukovi Kozma és Damján-templom ikonosztázának alapképen a hagyományos keleti ábrázolásrendszerben ismeretlen jelenet — Máriát koronázó Atyaisten és Krisztus — kerül a kompozícióba (18. század második fele, 23. kép). Az angyalok körében trónoló Istenszülő a gyermekkel-ikon (Krakkó, Múzeum, 18. század eleje [70]) teljesen a nyugati ikonográfia szerint készült. Szintén nyugati ikonográfiai típust jelenít meg kárpáti ikonfestő stílusban a Kozováról származó ikon (Lvov, Képtár, 18. század [71]): a koronás, baljában virágot, jobbában jogart tartó Istenszülőt felfelé fordított hold-sarlón emelik magasba az angyalok. Az ikon felső sarkában a kárpáti régióban jól ismert gömbfelhő mögül két kis kerub száll ki. Az Immaculata-típust használja

fel triptichonjában egy ismeretlen belorusz festő (Minszk, Múzeum, 1760 [72]). A wierchomlai Szoptató Istenszülő-ábrázolás (Nowy Sącz, 18. század) a bizánci ikonográfiában is ismerős téma; a megszokottnál merészebb bemutatója ellenére a gyermek kezében tartott könyv cirill betűs írása, ill. a tábla előkészítése és a háttér kidolgozása alapján ikonnak készült. [73]

A 17. század második felétől, a 18. században az ezzel párhuzamosan jelen levő népies vonulat a Kárpáti régióban készült ikonok nagyobb részét teszi ki. Leegyszerűsített ikonográfia, tompább színek, szűkebb színskála jellemzi ezeket a műveket. A színfoltokat széles kontúr határolja körül. Az ábrázolt téma narratív és tisztán dekoratív megfogalmazása áll a festő szándékában.

A 18. századi kárpátaljai Canonica Visitációkban megrovással különböztetik meg az ilyen stílusban megfestett ikonokat. A mojszejevi kolostortemplom képeiről ezt olvashatjuk: „Az alapképek elmennek, az Apostolok a falakon egyszerű munka.” [74]

A számtalan példa között ezt az irányzatot képviselik az Eleusza és Hodigitria ötvözeteként létrejött jellegzetes 18. századi Istenszülő-típus példái: a mirol'ai Szt. Mária-templom ikonosztázának alapképe (18. század második fele); az ismeretlen helyről származó „Istenszülő”-ikon (Krakkó, Múzeum, 18. század első fele. [75] 21. kép); a homonnai skanzenben álló novosedlicai Szt. Mihály-templom egyik „Istenszülő” ikonja. A lvovi iskola hagyományait folytató népi-provinciális, ún. parasztbarokk ikonok is készültek ekkor: a Kudrjavciról származó Eleusza (Lvov, Képtár, 18. század közepe [76]). Erre utal az ikonon ábrázolt drapéria lágy esése, az arcok plaszticitása. Ugyanakkor a kompozíció vonalrajza leegyszerűsödött, a plasztikus formákat is erős



28. „Istenszülő a gyermekkel”, 1807. Bodrogkeresztúr, a Szent György-templom ikonosztáz-alapképe



29. „Istenszülő a gyermekkel”, 17. század vége—18. század eleje. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



30. „Istenszülő a gyermekkel”, 18. század. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

kontúr hangsúlyozza. A provinciális művek stílusa gyakran fél évszázados késésben van tradícióörzése miatt a nagyobb festőpontok stílusával szemben.

A népi irányzat a 18. század második felétől terjed el széles körben, majd helyi központjai is alakulnak. Az iparos-kereskedő Posada Riboticka városban bazilita kolostor is állt, népszerű zarándokközpont volt. Így válhatott ismertté ikonfestő műhelye is.^[77] Mesterei által készített ikonosztázok állnak Šemetkovceban, Kalna Roztokán, Topol'án. Ikonjaik zömmel Dobromyl, Turka, Sambor, Dukla környékén kerültek elő. De mivel ezeket az ikonokat vásárokon árusították — főleg a przemysli püspökség területén —, az ikonok elkerülhettek távolabbi vidékekre is. A műhely köréhez tartozó festők közül többen név szerint is ismertek: Iván Szrednickij, Jákiv Szeredinszkij, Oleksza Ponechalszkij — akinek számos ikonja ismert az erdélyi és a máramarosi görögkatolikus fatemplomokban. Ezeket az ikonokat témaegyszerűsítés és elbeszélő jelleg jellemzi. Az ábrázolt alakok zömökek, nagyfejúek, rövid lábúak, arcuk sematizált. Grafikus vonal, a lokális színek szűk palettája — főleg olajzöld, szürkés-világoskék, fekete, fehér, vörös okker — a festői stílusuk jegyei.^[78] Az egyházi vezetés a negatív minősítésben túl hivatalosan is fellépett az irányzat ellen. Az 1766-os egyházmegyei rendelkezés így szól: „... a riboticsi és más illetlen munkájú képeket melyeket tökéletlen és mesterségük alapját sem ismerő festők a búcsúkra kivisznek és árulnak és ily módon e illetlen ábrázolásokkal rossz példát adnak; ezért szükséges, hogy a paróchosok a híveiknek hirdessék, hogy ilyen képeket

a búcsús vásárokon ne vegyenek, mert ilyen képeket a templomba elfogadni nem fogunk.”^[79]

Nem riboticsi munkák, de szintén népi vagy provinciális mesterek ikonjai: a lant formájú táblára festett, Nyíregyháza környékéről származó Eleusza (Nyíregyháza, Görögkatolikus Egyházművészeti Gyűjtemény), az abaujszolnoki kétoldalas körmeneti ikon Istenszülő-ábrázolása, ill. a hodászi Istenszülő örömhírvétele-templomban előkerült Hodigitria-ikon (mindhárom: 18. század második fele).

A Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményében található ikonok közt is találunk Kárpáti régiós, provinciális mester által festett, román feliratos „Istenszülő a gyermekkel”-ábrázolást. A hagyományos Hodigitria-típusú ikon a 18. század közepén készülhetett, a kárpáti régió déli területein (30. kép). A gyűjtemény másik „Istenszülő a gyermekkel” témájú darabja Kárpátalján készült, a 17. század végén, a 18. század elején (29. kép).^[80]

A 19. század elején, ahogy a hagyományos ikonográfia, úgy a hagyományos stílus és technika is mindinkább háttérbe szorult. A gyakran vászonra, olajjal festett ikonosztáz-képek inkább szentképeknek, semmint ikonoknak nevezhetők. Ugyanakkor előfordulnak még erősen archaizáló, az előző század szellemében megfogalmazott képek is — leginkább az alapképek sorában —, ahogy az 1807. évszámot viselő bodrogkeresztúri Szt. György nagyvértanú-templom ikonosztázán (28. kép).

Puskás Bernadett

JEGYZETEK

1 A kárpáti ikonfestészet technikájáról I. I. Szvencickij: Ikonopisz Halickoji Ukrajini XV—XVI vikiv. Lvov 1928, 81—86. A technika fő jellemzői: hársfa-, majd a 18. századtól általában fenyőtábla használata, mindkét merevítő — az orosz és balkáni gyakorlattal ellentétben — jobbról beékelve a táblába, a 15—16. században klasszikus alapozás, festés tojástemperával (a 17. századtól temperával és olajjal vegyesen, majd a 18. századtól egyre gyakrabban olajjal).

2 I. Szvencickij i. m. 1928.

3 Ukrajinszkij szerednyovicsnij zsvopisz. (Bev.: H. Lohvin, L. Miljaeva, V. Szvencicka) Kijev 1976.

4 Zsvapisz Belaruszi XII—XVIII szt. (Bev.: N. Viszockaja) Minszk 1980.

5 J. Kłosińska javasolja elsőként ezt a terminust, melyet Lengyelország, Szlovákia, Ukrajna és Románia területén található ikonokra alkalmaz: Ikony. Krakó 1973, 12.

6 J. Czajkowski: Historyczne i etniczne podstawy kształtowania się grup etnograficznych w południowej części woj. rzeszowskiego. Materiały, Muzeum Budownictwa ludowego w Sanoku. 1969 jún., 9. sz., 32. Ugyanitt kell megemlíteni, hogy a ruthének nagyobb tömegben Podoliából és Halicsból érkeztek. Az Északkelet-Kárpátokba Korjatovics Fedor podoliai herceg vezetésével jöttek be a 15. század első felében.

7 J. Rieger: Lemkowie i ich język. In: Lemkowie, kultura — sztuka — język — Sympozjum 1983. Krakó 1987, 21—32. A ruszinizáció nyomán a népcsoport alapszókincese ruszin-ukrán lett, megőrizve egyes román, magyar, szerb stb. szavakat, kifejezéseket.

8 A vlach jog pástörjogot és ezzel kapcsolatos — a földműves jobbágyságtól eltérő — kötelezettségeket jelentett. E jogrendszer nyomaival Halics és Voliny (Volhinia) területeitől keletebbre már nem találkoznak. D. Dorosenko: Narisz isztoriji Ukrajini. München 1966, 137.

9 A. Pekar OSBM: Narisz isztoriji Cerkvi Zakarpattya. Róma 1967. A konstantinápolyi pátriárka által 1391-ben sztaurópeg apátság rangjára emelt körtvélyesi kolostornak jelentős hatása volt Erdély, Moldva, Halics s a mai Kelet-Szlovákia területén. A Munkács melletti ún. Feketehegy (Csernekhegy, Cserneca hora) Szt. Miklós püspök monostorának joghatósága Kassától Máramarosig terjedt és minden orthodox hívőre vonatkozott (1458-as adat). — Hodinka A.: A munkácsi gör. szert. püspökség okmánytára, I. 1458—175. Ungvár 1911.

10 H. Lohvin, L. Miljaeva, V. Szvencicka i. m. 9. szerint a vizsgált ikonográfiai típusból ide sorolható a „Halicsi Istenszülő” (12—13. század, Kijev, az Ukrán Művészet Állami Múzeumában — Derzsavnij Muzej Ukrajinszkoho Misztectva — Itsz. i-14, 79,5×47,5) és a „Volinyi Istenszülő” (13—14. század, Kijev uo., Itsz. i-14, 85×48). Kłosińska i. m. 34. ezzel szemben az első hitelesen kárpáti régiós munkának a sztanilai „Szt. György a sárkánnyal” ikont (14. század, Lvov, Ukrán Művészeti Múzeum — Muzej Uk-

rajinszkoho Misztectva — Itsz. 38378/1—2575, 92,5×69) tartja jogosan.

11 Moszkva, Goszudarsztvennaja Tretyakovszkaja Galereja, Itsz. 12796, 194×120.

12 Moszkva, Goszudarsztvennaja Tretyakovszkaja Galereja, Itsz. 12723, 67×42.

13 Hodinka A.: A munkácsi görög-katholikus püspökség története. Budapest 1909, 102. Stadnicki Kazimirre hivatkozva a szerző említi, hogy a Kárpátok területére érkező ruthének fejedelme, Korjatovics Tódor atyja, Korjat halála után Novgorod várost kapta osztályrésziül, majd három idősebb fivére halála után Podolia fejedelme lett. Ez az adalék biztat arra, hogy az eddig alulértékelt novgorodi—halicsi kapcsolatokat újra kellene vizsgálni, szem előtt tartva az ikonfestészetben felfedezhető stílári rokonságot. U. erről I. Dulishkovics: Isztoricseszkhja cserti ugro-ruszov. Ungvár 1875, VI. fejezet.

14 I. Szvencickij a halicsi területen felbukkanó, ebből a korszakból származó bronzkereszték és enkolpionok stílusát vetette össze az egykorú kijevi emlékekkel és megállapította, hogy mindkét csoportban a bizánci előképek eltérő helyi variánsairól van szó. Ezt a megállapítást a többi műfajra is érvényesnek tartja. Halickoruszke cerkovne malarsztvo XV—XVI szt. Lvov 1914, 67.

15 Lvov, Muzej Ukrajinszkoho Misztectva, Itsz. 36457/1-2125, 120×83; Itsz. 33610/1-961, 255,5×105,5; Itsz. 34506/1-1182, 135×83; Itsz. 34507/1-1183, 57×26,5. Krakó, Muzeum Narodowe, Itsz. XVIII-25, 182×144. Lohvin, Miljaeva, Szvencicka, i. m. XXX., XXXV., XXVII., XXIV. képek. Kłosińska i. m. 156.

16 Leggyakrabban ikonosztáz alapképként, körmeneti képként szolgáló, néhol csodatevő ikonként tisztelt Istenszülő a gyermek Jézussal-ikonok elemzése az anyag mennyiségénél fogva is biztos fonalat jelent az iskola stílustörténetének áttekintéséhez. Ugyanakkor az ilyen — C. Nicolescu által arckép-ikonoknak nevezett — ikon-típusoknál számolni kell bizonyos archaizálással, a prototípus minél hibbb követésével, a készülő ikonnál ötven, esetleg száz évvel korábbi előkép stílusjegyeinek lemásolásával.

17 Lvov, Muzej Ukrajinszkoho Misztectva, Itsz. 11827/1-1441, 31,5×77,5; Itsz. 26222/1-2175, 139×95. I. Szvencickij: Ikoni Halickoji Ukrajini XV—XVI szt. Lvov 1929 (Katalógus), 103—104., 147. kép. Lohvin, Miljaeva, Szvencicka i. m. XXXI., LXII. kép. 18 Lvov, Muzej Ukrajinszkoho Misztectva, Itsz. 28.858, 109,5×82.

19 Krakó, Muzeum Narodowe, Itsz. 45, 115×82,5. Kłosińska i. m. 166, 28. kép.

20 Lvov, Muzej Ukrajinszkoho misztectva, V. Szvencicka, Ukr. sztankove malarsztvo XIV—XVI szt. i tradiciji vizantijszkoho misztectva. In: Ukr. misztectvo u misznarodnich zvjazkach. Kijev 1983, 19.

21 Ennél az ikonográfiai típusnál sem kizárólag próféták az ábrázoltak, őszövétségi pátriárkák, királyok, Mária szülei és keleti

egyházatyák is megjelennek mellettük. Mária az öt dicsőítő, istenszületését hirdető prófétaalakokkal valószínűleg a Krisztus apostolokkal-alapkép párdarabja volt az ikonosztáz. A kárpáti iskola sajátossága, hogy a főábrázolást a mellékalakok csak három oldalról veszik körül: balról, jobbról és alulról.

22 A szeptember 14-i (Szent Kereszt felfüggesztésének ünnepe) litiai sztechirából: „A te drága Keresztet hatalmát jelképezvén Mózes, legyőzte Amaleket a színei pusztában, mert midőn kiterjeszté kezeit kereszt alakot ábrázolván, a népek erősödének, ...” Dicsérjétek az Urat! Görög szertartású katolikus énekeskönyv. Budapest 1984, 501–502.

23 Karácsonyi kátavászia, IV. Dicsérjétek az Urat. I. m. 45.

24 Dec. 27. Szt. István első vértanú ünnepe. Utrenye, ikosz: „Mint Krisztus születésének fénylő csillaga, ragyog föl ma az első vértanú, Szent István, besugározva és megvilágítva a föld vég-határait. Ő a zsidók minden gonoszságát elhomályosította, beszédek-
ket — az írást idézve — bölcsességgel megcáfolt, s bebizonnyítván, hogy a Szűztől született Jézus Isten Fia és Isten, azoknak szegényteljes gyalázatát megsegényitette az isteni ihletettséggű Szent István vértanú.” Dicsérjétek az Urat. I. m. 640.

25 A betlehemi esemény — a Megtestesülés-ikon mellékalakjainak segítségével — az egymásra épülő őszövétségi próféciának, ill. az apostoli, majd ókeresztény idők egyházirodalmán, himnusz-költészetén át kerül bemutatásra. Az ikon jelképeinek értelmezéséhez szükséges teológiai tudás azonban az ismeretek lényegét magukban hordozó liturgikus szövegeken keresztül minden hívő számára hozzáférhető lett.

26 Krakko, Muzeum Narodowe, ltsz. XVIII-28, 130×97. *Kłosińska* i. m. 169. 29. kép.

27 Sanok, Muzeum Historyczny.

28 Az evangélisták és Pál kezében könyv, a többi apostol kezében összegöngyölt írástercs látható.

29 Az utolsó, ötödik sorban ennél az ikonográfiai típusnál is középen az egymás felé kitért karú Joákim és Anna áll.

30 Az ikon jelenleg másodlagos elhelyezésben a zsidósi Krisztus feltámadása-templom oltárképe.

31 I. *Szencicikij* (i. m. 1914, 68–69.) a halicsi ikonfestészet egyik legrégebbi emlékének tekinti az ikont. A kijevi Szt. Szófia székesegyház apszisának megegyező ikonográfiájú mozaikképével vetve össze a képet, a kutató kiemeli a korai keletkezésre utaló vonásokat: a monumentalitást, a rajz egyszerűségét, az arcok és az Istenszülő kezének okkerrel való modellálását, a redőzet lágy omlását, kevés szín alkalmazását, a stílus festőiségét a 16. századra jellemző grafikus szemlélettel szemben. Az ikon hátoldalán rosszul olvasható, cinóberrel készült felirat alapján az 1406?-os datálást is megkockáztatja. Ezzel szemben V. *Szencicka* a 16. század közepén készültnek tartja az ikont. I. m. 18.

32 Lvov, Kartinna Halereja, ltsz. ZS-5027, 106×79. B. *Voznickij*: Oleszkij zamok. Lvov 1977, 132. 5. kép.

33 A szígnő alapján az ikon 1586-ban készült, festője oláh származású volt — „Volosin Szucsáváról”. *Kłosińska* i. m. 40.

34 V. *Ovszjesuk*, Ukrajinszko misztectvo 2. polovini XVI—I polovini XVII sz. Kijev 1985, 126. Ugyanitt a szerző utal Lvov kulturális és kereskedelmi kapcsolataira, különösen Moldvával és a Balkánokkal, és egy ismeretlen Lvovi mester szerzőségét feltételezi.

35 Lvov, Muzej Ukrajinszkoho Misztectva, ltsz. 36890/1-2559, 117×84,5; ltsz. 2531/1-1274, 137×125; Harkov, Chudozsnij Muzej, 8-ZsRU, 115×105. *Lohvin, Miljajeva, Szencicka* i. m. I,XXIX, XC, XCIII. képek.

36 Ilyen polgári festőműhely működött többek közt Lvovban, Peremislben (Terlőban). A korszakból fennmaradt levéltári adatok, melyek gyakran konkrét művekhez nem köthető mesternevekkel szolgálnak, szintén fontos adalék a kárpáti iskola történetéhez. Maguk a nem szígnált, nem datált ikonok is több mint negyven festőkezet jeleznek többek közt a Lvovi műhely működési területén. M. *Batih*: Halickij sztankovij zsvopisz XIV—XVIII sz. ... In: Materiali z etnografij ta misztectvoznasztva. Kijev 1961, 158. L. még P. *Zsoltovszkij*: Chudozsnje szittja na Ukrajini v XVI—XVIII sz. Kijev 1983, 109–177: Szlovnik chudozsnikov ... (A 14–18. században Ukrajnában működő festők adattára).

37 Lvov, Muzej Ukr. Misztectva.

38 Lvov, Muzej Ukr. Misztectva, ltsz. 36.057, 126×74. *Szencicka* i. m. 18.

39 Sanok, Muzeum Historyczny, ltsz. 981, 119,5×86, Ikonen-museum Recklinghausen: Ikonen aus Polen (Bev. J. *Kłosińska*) Recklinghausen 1966. Kiállítási katalógus. Kat. 7.

40 Mandorlában trónoló Istenszülő-ábrázolásról N. *Kondakov* tesz említést: a ciprusi Kanakaria-templom apszismozaikja. Ikonográfia Bogomaterij, Pétervár 1914, I–II.

41 Ez a háttérkidolgozás kapcsolatban állhat a 15. század második fele — 16. század első fele gótikus táblaképeinek rombuszos, majd virágmintás, kárpitmintás, szintén a gipszalapba nyomott vagy vésett háttérdiszítással; ugyanakkor ismert, hogy a késő bizánci ill. posztbizánci ikonok háttérét esetenként mintázott ötvösborítóval (endimával) fedték be, melynek összhátását — olcsóbb megoldással — a nyomottmintás, aranyozott vagy arannyal lazúrozott ezüst alap utánozhatta.

42 Lvov, Muzej Ukrajinszkoho Misztectva.

43 Minszk, Belorusz Állami Művészeti Múzeum — Dzjarzsauini masztacki muzej BSzSZR — 114×83,5. *Viszockaja* i. m. 17. kép.

44 Humor (Suceava-m.), Kolostori Gyűjtemény, ltsz. 245, 105×83. C. *Nicolescu*: Icones roumaines, Bukarest, 1971, 25. kép, kat. 13.

45 J. *Kłosińska* is utal a korai bukovinai falképek és a kárpáti ikonfestészet közötti kapcsolatokra a voroneti, moldovitai, humor freskók példáján. I. m. 45. Ide kapcsolódnak a szucsávai (Suceava) Szt. Illés-templom, a dragomirai kolostor Pümkösd-temploma, botosani Szt. Miklós-templom freskói. V. *Drăguț*, Moldavian murals from the 15th to the 16th Century. Bukarest 1982.

Ami a romániai ikonok román értékelését illeti, C. *Nicolescu* utal a máramarosiakkal rokon stílusú ikonok meglétéről az Észak-kelet-Kárpátokban. Véleménye szerint ezek az emlékek moldvai és észak-erdélyi ikonfestők hatását tükrözik, azonban részleteiben nem vizsgálja a problémát. *Icones roumaines*. Bukarest 1971, 12.

46 A lublini unióval a Halics, Cholm stb. területeit birtokló Lengyelország és a Volint, Podoliát és Kijevet is magába foglaló Litvánia egyesült (Rzec Pospolita). Kárpátjaia ekkor Magyarország része, Moldva pedig a 16. század elejétől több száz éves török fennhatóság alá került, ill. ki van téve az állandó török támadásoknak.

47 A lengyel-litván hódoltság területén a jezsuiták tevékenysége és az új nyugati kapcsolatok megfelelő körülményeket teremtettek ahhoz, hogy bizonyos előkészületek után 1596-ban Beresztában (Breszt); a szakirodalom általában a város 1801–1918 közötti nevét használja az unióval kapcsolatban: Breszt-Litovszk) négy orthodox hierarcha, Michail Rohoza kijevi metropolita, Gedeon Balaban Lvovi püspök, Kirill Terleckij és Ipatij Potij aláírták az itt működő orthodox egyház egyesülését Rómával. Az egyesülés a gyakorlatban hosszas folyamat volt. Az uniónak számos ellenzője akadt a nemesség, polgári testvérségek és az egyház körében is. A korszakra a polemizáló irodalom hirtelen fellendülése jellemző, nyílt zavargások templombúcsúk alkalmából. Belorusz területeken az unióhoz csatlakoztak Vladimir, Cholm, Luck püspökök. Grodno, Minszk, Vilna területén az egyesült baziliták tevékenykednek ennek érdekében. 1642-ben a laborcrévi (krasznobrodi) Szentlélek bazilita kolostor támogatásával Tarasovics Bazil, munkácsi püspök megkötötte az uniót, mely Ungvár, Zemplén, Abauj, Sáros és Szepes területeire vonatkozik. Ebben az időben vette fel az uniót Moldva is, majd 1699-ben Erdély. A gyakorlatban azonban még több évtizedig eltartott a helyi orthodoxia és az egyesültek vetélkedése.

48 V. *Pujcik*: Novoznajdenij tvir Fedora Szenykovicsa. Obrazotvorcsje misztectvo. 1972/2, 28–29.

Az ikon festett felülete teljesen leperzselődött.

49 Az ikonosztázokkal kapcsolatban felmerült kérdésekről I. V. *Ovszjesuk* i. m. 137. Uo. további bibliográfia.

50 P. *Zsoltovszkij*: Ukrajinszkij zsvopisz XVII—XVIII sz. Kijev 1978, 56–62. Az ikonosztáz jelenleg a Lvovi Ukrán Művészeti Múzeumban; a szakirodalomban korábbi lelőhelye alapján bohorodcsani ikonosztázként ismert.

51 *Zsoltovszkij* i. m. 1978, 62–66.

52 A Szudova Visnya-i műhelyről I. *Zsoltovszkij* i. m. 1978, 42–45. Uo. Brodlakovics turkai „Istenszülő oltalma” ikonjáról (1647, Lvov, Muzej Ukrajinszkoho Misztectva).

53 Ungvár, Zakarpatszkij Chudozsnij Muzej. Zakarpatszkij Chudozsnij Muzej. Kijev, 1984, 19. kép.

Az ikon festett felülete 1989 nverán teljesen leperzselődött.

54 Ungvár, Zakarpatszkij Chudozsnij Muzej, ltsz. Zs-800.

55 Nowy Sącz, Muzeum Okręgowe, ltsz. 44, 120×95. Recklinghausen i. m. 1966, kat. 79. Nowy Sącz uo. ltsz. 704/S, 111×83; ltsz. 767/S, 125×81; *Pienkowska*, Ikony sądeckie XVII i XVIII w. Rocznik Sądecki. 1971, 596. Lukov. 132×85. S. *Tkač*: Ikony zo 16–19 storocia na severovychodnom Slovensku. Pozsony 1980, 86. kép. 3. Nowy Sącz Muzeum Okręgowe ltsz. 763/S, 102×72. R. *Biskupsky*: Malarstwo ikonowe od XV do I pol. XVIIIw. ... Polska Sztuka Ludowa. 1985/3–4, 161.

56 Ugyancsak a 17. században lett jellemző, hogy a gyermek Jézus himationja alatt viselt fehér kintont vagy inkább már ingesekét piros, nagy csomóval összekötött öv fogja össze derekán.

57 Przemysl, Muzeum Okręgowe, ltsz. ND 111, 42×57,5. Ikony ze zbiorow muzeum Okręgowe w Przemyslu. Krakko 1981, Kat. 213.

58 Ungvár, Zakarpatszkij Chudozsnij Muzej, ltsz. Zs-1379, 93,5×61. Zakarpatszkij Chudozsnij Muzej. Kijev 1984, 18. kép.

59 80×45; *Nagyimihályi Géza*: Ikonosztázion-töredékek Észak-kelet-Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő 1984. XXXIII. 4., 241, 5. kép).

60 Krakko, Muzeum Narodowe, ltsz. XVIII-22, 97×72,5. *Kłosińska* i. m. 174.

61 100×74. A keretén az Akatisztosz himnusz 13. kontákja: „(Szent)Anyánk, kit folytonos ének illet, ki az összes szentek leg-szentebb Igéjét szülte, fogadd el ezt az (imádságunkat, mint lelki) ajánlatot. Szabadíts meg minden veszélytől, végy ki a jövőendő szenvedésből (mindnyájunkat), akik neked énekeljük: alleluja!” Emeljük föl szívünket! Görögkatolikus imakönyv. Budapest 1984, 371.

62 A verchatai kegykép az ún. Római Mária-ábrázolás típusába tartozik.

63 A. *Fricky*: Ikony z Vychodného Slovenska. Kassa 1971, 81.

64 *Kelényi Gy.*: Az Építészeti Igazgatóság és a „hivatalos építéset” Magyarországon a XVIII. század végén. In: *Művészet és felvilágosodás*. Budapest, 1978. A Kamara által készített típus-tervek között ott szerepel Lorenz Lander 1779-es három változatból álló tervsorozata görögkatolikus templomok számára.
65 111,5 × 78. Ukrainian Painting. Leningrád 1976, 16. kép.
66 *Sz. Kürti Katalin*: A hajdúdorogi gör. kat. templom ikonosztáz-táblája. Műemlékvédelem. XXII. évf. 1978. 1. 63–67.
67 Szabolcs-Szatmár megye műemlékei. Budapest 1987, II., 417. Az említett terven (O.L.T. 62, no. 1363) szereplő ikonosztáz a mainak kissé gazdagabb változata, de a kivitelezést valószínűleg e terv szerint végezték. Képeit a múlt században festették.
68 Lvov, Kartinna Halereja, ltsz. Zs-5372, 79 × 54.
69 84 × 53. Ikonok — Válogatás magyarországi gyűjteményekből. Hermann Ottó Múzeum, Miskolc 1981. (Kiáll. katalógus) Kat. 76.
70 Krakkó, Muzeum Narodowe, ltsz. XVIII-292, 108 × 91. *Kłosińska* i. m. 248.

71 Lvov, Kartinna Halereja, ltsz. Zs-5410, 85 × 54.
72 Minszk, Dzjarzsauini masztacki muzej BSzSzR —. 82,5 × 81 × 6,5. Zsivapisz Belaruszi. I. m. 92. kép.
73 *R. Biskupsky* i. m. 168. Nowy Sącz, Muzeum 750/S, 93,5 × 60.
74 *Zsoltovszkij* i. m. 1978, 278.
75 Krakkó, Muzeum Narodowe.
76 Lvov, Kartinna Halereja, Zs-5740, 76 × 44.
77 A ribotiesi műhelyből származó ikonok Peremislből Kárpát-alján át Máramarosig terjedtek el. Pl. a Szigeti Múzeumban is két innen származtatható ikoncsoport található. *Kłosińska* i. m. 44.
78 *V. Otkovics*: Tvori ribotickoji narodnoji skoli malarsztva na Ukrajini, u Szlovaccsinyi ta Rumuniji. In: *Ukrajinszke misztectvo* . . i. m. 90–96.
79 *Otkovics* i. m. 92.
80 Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. 5061, 86 × 57,5. ltsz. 7980/118, 104 × 62. A táblát alulról keretező lécen hiányos, ósláv feliratú, valószínűleg adományozási szöveg.

REPRESENTATIONS OF THE VIRGIN AND CHILD IN THE ICONS OF THE NORTH-EASTERN CARPATHIANS

A homogeneous group of icons can be found both in terms of style, iconography and technique along the Carpathian Mountains, in today's South-Eastern Poland, Western Belorussia, Western Ukraine, North-Eastern Hungary and North-Eastern Romania. Compared to the Russian, Bulgarian, etc. icons, these works do not cluster around icon-painting schools on a national basis. In view of the expanse, frequently changed political and ecclesiastic status and mixed population of many nationalities of this region, this group of icons can only be subsumed under a geographical term. Although the term „Carpathian icon” first used by Janina Kłosińska is becoming too narrow, it locates well this icon painting fostered by the intricate cultural, interethnic relations of the region. Therefore, the use of this term is advisable till a more appropriate one is found.

The icons of the studied group divide into two distinctly different subgroups. The earliest remain of the first subgroup is a St George with the Dragon from Stanili (14th c., Lvov, Museum of Ukrainian Art), while most of the relevant relics date from the 15th–16th centuries. Their typical features are static composition, the fluency and almost laconic simplicity of the lines, the contrastive use of rich colours, and the strict observance of the iconographic canons. The early Carpathian icons of Halics — in the mentioned period the major centres evolved in the planelands e. g. Halics — could not have preserved the traditions of the painting of Kiev as it evolved before the Mongol invasion. Their pictorial quality is far from the latter's and reminds of the style of the icons around Novgorod. At the same time, Halics being a main station along the trade route between Novgorod and Moldavia, it also partook of the influence of Byzantine models mediated through the Balkans and Moldavia. This is attested by the range of colours, the mouldings of the forms, the use of the illustrations of liturgical, ecclesiastic books as models, and the stylistic and iconographic kinship between the early Carpathian icons and the contemporary Moldavian frescoes. The Balkanian cultural influence was further enhanced by the so-called „Vlach-Ruthenian colonization”. Such important local centres of the region belonging to the metropolitan of Kiev, then of Kiev-Halics, as the monastery of Körtvélyes (Hrusevo) in the Máramaros region contributed to this process. The early remains show stylistic links with the late Byzantine precedents. In the icons dating from the turn of the 15th–16th centuries and from the early 16th century the lines gradually lose their fluidity, the colours become harsher and more contrasted, and the lightly etched design of the halo becomes extended to the background as well. Compared to the earlier icons, the Carpathian icons of the latter half of the 16th century are characterized by more rigid lines and a planar-graphic style. These icons

must have been the products of secular workshops, while the monasteries probably adhered more closely to the pictorial traditions of the previous decades. A strict adherence to Byzantine iconography and the Oriental spirit can, however, be demonstrated for the whole early period.

The historical events of the second half and end of the 16th century decisively influenced the culture of the region. The union of Lublin (1569) opened up the Carpathian region to the political influence of the West, that of Berestov (1596) effected a shift in church organization and mentality. Around the turn of the 16th–17th centuries the Western aesthetic influence can already be detected. In the major cultural-economic centres, first of all Lvov, a new trend of icon painting gained ascendancy upon the influence of the local late renaissance and baroque. Where its workshop was active in the 1630–40s, several multi-pier iconostases were executed that display sings of a new era. That was when the realistic landscape background and renaissance and baroque architecture appeared in the Church Feasts pier. After the decline of the Lvov workshop, some rural centres took over: Zsolkva (Zolkiew), Peremisl (Przemysl), Szudova Visnya. The changes in the aesthetic of the century were slow to take root in the icon painting of minor workshops. In the icons of the 18th century the composition is determined by the old patterns, although the number of elements taken from the western iconography increases. The painters tried to apply the changes in the pictorial style adjusted to their aims and ideas, always bewareing of naturalistic representation. The silhouette-like character of figures and objects prevailed throughout. In the popular or semi-popular icons the strong contours retained the abstract nature of the icon, though often in a naive way. In this group, however, a quick drop can be seen in the level of craftsmanship.

The earliest Carpathian icons of North-Eastern Hungary also date from the mid-17th century and mostly derive from minor rural workshops. One of the most valuable remains is the „Virgin and Child” from the old iconostasis in the St Peter and Paul church at Mogyoróska. A close analogy is the „Eleusa” from Ulucz in the National Museum of Krakow.

The rapid spread of the union in the 17th–18th centuries and the synod of Zamosé in 1720 led to the abolition of some traditions in icon painting and in liturgy as well. In 1772 Galicia and Chelm (Chełm), then Voliny (Volhynia) and Podolia were ceded to the Austro-Hungarian Monarchy which granted several new privileges and support to the Greek Catholic Church on the one hand, but on the other, by abolishing several Basilitan monasteries, it decreased and partly eliminated the tradition-conserving and coordinating role of the

painting schools that worked in them. This move decisively influenced both the iconography and the style of icon painting: it allowed for greater individuality, the extensive spread of western aesthetic ideas and a mushrooming of small rural workshops.

In the Hungarian stock of 18th-century material coming from this region several high-quality baroque iconostases can be found: in Sátorajáújhely and Nyírpárasznia. Unfortunately, only a single specimen of the Greek Catholic wooden church architecture of North-Eastern Hungary has survived: the wooden church of Mándok (now in the village museum at Szentendre). Fragments of the iconostases of wooden churches can, however,

be found scattered: e. g. in Baktakék, Hodász, Tolcsva, etc., and in the Greek Catholic Ecclesiastic Collection at Nyíregyháza. Markedly archaic pictures painted in the spirit of the previous century were also executed in the early 19th century, e.g. for the iconostasis of the church of St George the Martyr in Bodrogkeresztúr. However, in most of the last-century icons the traditional iconography, style and technique were all deprived of their former role. The iconostasis pictures often painted in oil on canvass are devotional pictures rather than icons.

The history of the style of Carpathian icon painting has been retraced in examples of the representation of the Virgin and Child.

STEFAN TENECKI ÉS MŰHELYVÉNEK MUNKÁI MAGYARORSZÁGON [1]

Stefan Tenecki (1730 körül—1786 körül[2]), a 18. század második felének kiemelkedő ikonfestő mestere szerb nemesi családból származott. Őseit Bethlen Gábor telepítette az Arad melletti Lippára. Itt született Stefan Tenecki is.[3] Festői tanulmányait Ukrajnában végezte, melynek ikonfestészetében a nyugat-európai barokk stílus elemei jelentős helyet foglaltak el. Világi tárgyú munkái alapján feltételezhető, hogy nyugat-európai műhelyekben is megfordult.[4] Életét Aradon, illetve Aradhoz közeli birtokán, Ménesen töltötte. Munkáit „aradi festő”-ként, „ikonfestő”-ként, illetve C. T. monogrammal és évszámmal szignálta. Korának népszerű mestere volt, aradi műhelyében számos segéddel dolgozott. Tanítványai közül név szerint ismert Mihail Bokorovič.[5] Tenecki a budai születésű Isak Antonovič aradi püspök udvari festőjeként működött és tagja volt az aradi városi tanácsnak.

Legkorábbi munkája a vilovói ikonosztázion 1752-ből, legkésőbbi ez ideig 1784-ből ismert. Világi és egyházi tárgyú műveket egyaránt festett: a 18. sz. 50-es éveiben készülhetett Nagy Péter cár és Isak Antonovič portréja, 1760 körül Ónarcképe (melyen tanácstagként öltöztetett és ecsettel festette meg önmagát), két magyar vonatkozású festménye az 1750-es években: egy kuruc és egy labanc katona lovas portréja. A vilovói ikonosztázionon kívül megfestette a lippai ikonosztáziont,[6] 1772-ben a rumai képfalat,[7] 1766-ban dolgozott Krusedolban. Különböző gyűjteményekben számos különálló táblája őrződött meg.[8]

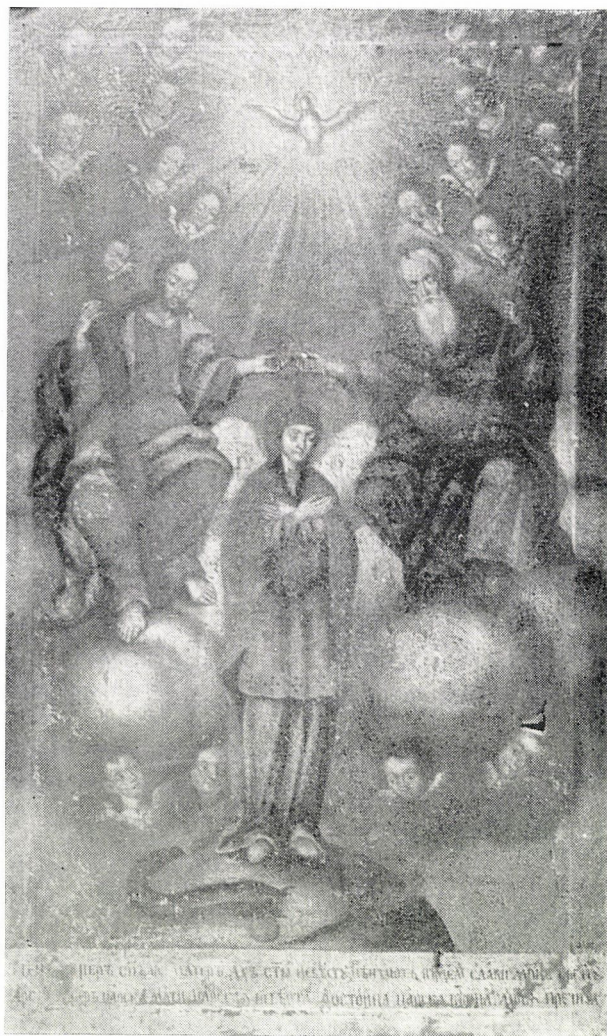
Ikonfestői stílusát O. Dimitrijevič-Mikič, az első és ez ideig egyetlen Teneckiről szóló összegző tanulmány szerzője így jellemzi: a bizánci hagyományokat az ősi ikonográfia és arany háttér alkalmazásában őrizte meg. Figurái az anatómia kitűnő ismeretéről tanúskodnak. A formákat, a figurákat sosem egyszerűsíti, nem stilizálja. Művészetében a barokk hatása az öltözékek megfogalmazásában, a drapériák széles körű alkalmazásában jelentkezik. Az öltözékeket nem stilizált arany, ritkábban ezüst ornamentikával díszíti. Dús ornamentikát használ az arany háttereken is.[9] Számos barokk motívum is megjelenik alkotásain: gomolygó felhők, szárnyas angyalok stb. Különleges az ikonjain megfestett tájképi környezet, amely nyugati hatásra utal. Technikája — gipszalap alkalmazása nélkül olajjal fára festett — szintén nyugati hatásra enged következtetni.

Magyarországon ez ideig egyetlen szignált munkája ismert: „Az Istenanyja megkoronázása” a szegedi szerb templomban (1. kép). Ugyanitt látható egy másik azonos tematikájú alkotás, amelyet D. Davidov szintén az ő kezemunkájának tart.[10] Sz. Vujicsicsra hivatkozva D. Davidov megemlíti, hogy Stefan Tenecki 1760-ban megfestette a pesti szerb templom ikonosztázionját, amelyből véleménye szerint két darab őrződött meg: Péter és Pál apostol ikonjai jelenleg a szentendrei Szerb Egyházművészeti Gyűjtemény tulajdonában vannak.[11]

A békési román orthodox parókián őriznek egy igen rossz állapotban lévő vászonra festett olajképet: „Az Istenanyja megkoronázása” (2. kép). Ósláv feliratának fordítása: „Az Atya a Leányát, a Fiút az Anyját, a Szentlélek a Jegyesét, a legtisztább, dicsőséges Máriát koroná-

val megkoronázza. A mennyei Leány, a mennyei Anya, a mennyei Jegyes, a legtisztább Mária méltó az isteni koronára.”

Szűz Máriát kék tunikában és arany ornamentikával díszített piros maphorionban jelenítette meg a mester. Kezeit keblén keresztbe teszi, gömbön áll, amelyre kígyó tekeredik, szájában almával. Krisztus mezítláb, piros tunikában, kék palliumban látható, utóbbit arany orna-



2. Stefan Tenecki: Az Istenanyja megkoronázása. 67 × 116 cm. Vászon, olaj. Ósláv felirat. Szignált, 1781. Békés, Román Orthodox Egyházközség



1. Stefan Tenecki: Az Istenanyja megkoronázása. 73×120 cm. Vásznon, olaj. Ószláv felirat. Szignált, 1780 körül. Szeged, Szerb Orthodox Egyházközség



3. Stefan Tenecki: Utolsó vacsora. 59,5×68 cm. Fa, olaj. Ószláv felirat. Szigndált, 1778. Magyar Nemzeti Galéria



4. Stefan Tenecki (?): Krisztus megkeresztelése. 26,5×34 cm. Fa, olaj. Felirat nincs, 1780 körül. Hódmezővásárhely, Szerb Orthodox Egyházközség

mentika díszíti. Tunikájának nyakkivágásából lefelé ugyanaz a jobbról balra induló hajtás látható, amely szinte minden Tenecki által festett Krisztus — így a szegedi Krisztus — öltözkének is sajátja. Jobbjában latin keresztet, baljában a koronát tartja. Az Atya öltözke aranszínű, baljában jogar, jobbjában a korona. Szája élénkpiros, hasonlóan Krisztuséhoz és a szegedi férfifigurákéhoz. A piros lábú és csőrű galamb szintén a szegedi galambot idézi. A dicsfények kialakítása — Krisztusé a kör, az Atyáé háromszög — szintén azonos a két kompozíción. A békési képet szárnyas angyalfejek díszítik. Kedvelt motívuma volt a mesternek, hiszen nagyon gyakran alkalmazta. [12]

A békési „Az Istenanyja megkoronázása”-kompozíció egészét és a részleteket, a figurák megfogalmazását, az arcok modellálását, az ecsetkezelést, a színezést tekintve Tenecki kezemunkája, melyet megerősít a kép jobb alsó szélén a szignó: „1781. C. T.”. Azokban az esetekben, amikor a mester képeit monogramjával szignálta, mindig a jobb alsó sarokban helyezte el. [13]

„Az Istenanyja megkoronázása”-kompozíció Tenecki művészetébe a posztbizánci korszak ikonográfiai típusai közül került be. A bizánci kor ikonográfiájától idegen az Atyaisten megjelenítése. Tenecki többször megfestette ezt a kompozíciót és az általa kialakított ikonográfiának számos korabeli követője akadt. Ezt a hazai orthodox templomokban található „Az Istenanyja megkoronázása”-képek igazolják. [14] Míg a szegedi „Az Istenanyja...”-kompozíción Tenecki mester a fiatal Szűz megkoronázását festette meg, addig a békésin, fejére boruló maphorionjában az idősebb Máriát ábrázolta.

A Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteménye őriz egy „Utolsó vacsora”-kompozíciót [15] (3. kép). A képet olajjal fára festették és ósláv felirattal látták el. A kompozíció középpontjában Krisztus látható piros tunikában és kék palliumban, fejét dicsfény övezi. Jobb kezét áldón felemeli, bal kezével átöleli kedves tanít-

ványa, János vállát. Az apostolok kerek asztal körül, támla nélküli székeken foglalnak helyet. Júdás — Krisztussal szemközt balról az első — kezében tömött pénzeszsákot tart. Az apostolok tunikát és palliumot viselnek, mezítláb vannak, fejüket azonban — a szokástól eltérően — nem díszíti glória. Az asztalon az Utolsó vacsora „kellékei”. Az előtér rózsaszín kockás köveit nem a perspektivikus rövidülés szabályai szerint festette meg a mester. Ikonográfiát, a figurák megfogalmazását és a háttér architekturális elemeit tekintve a tábla azonos a rumai képfal „Utolsó vacsora”-jával. [16]

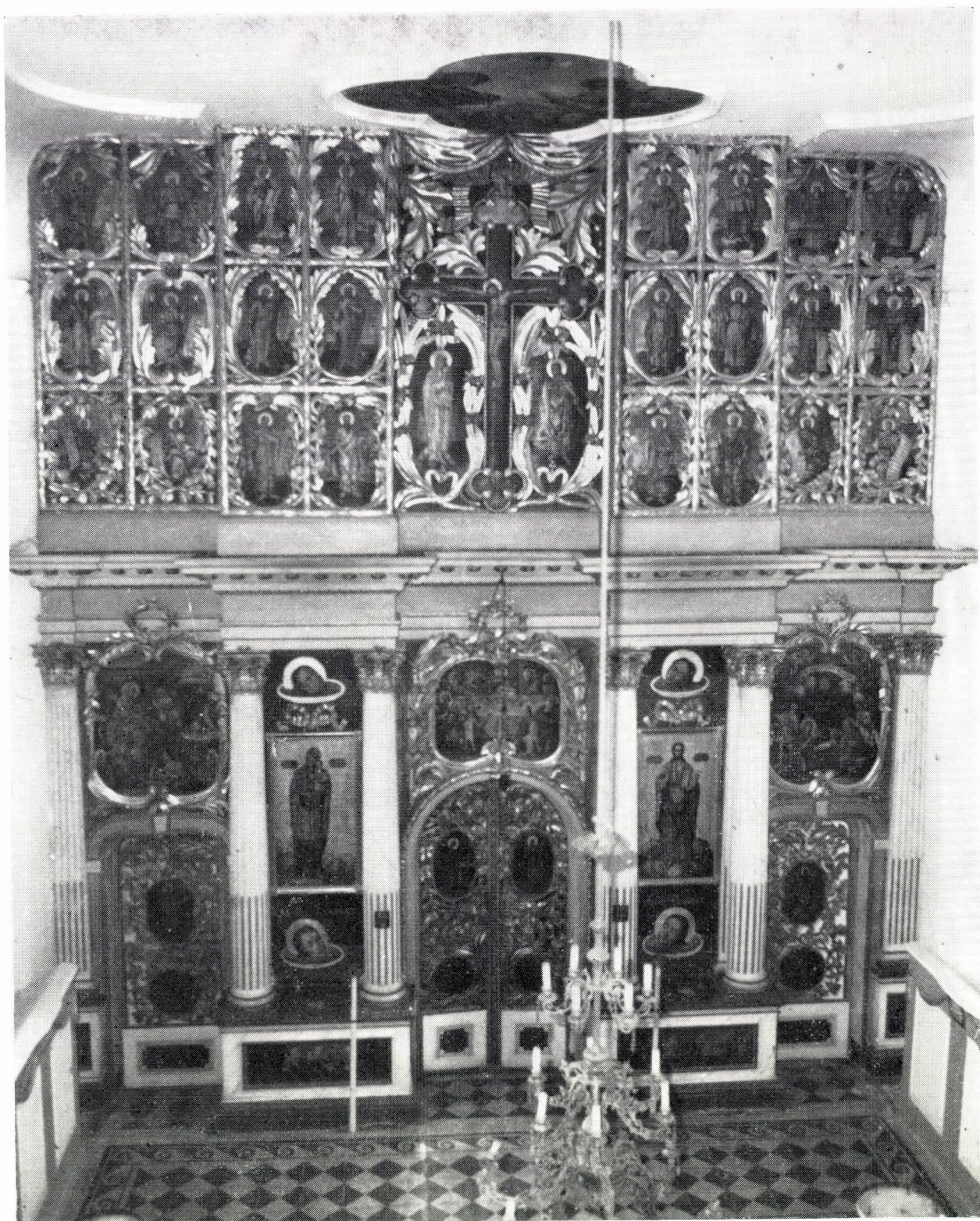
A tábla hátlapján a festéssel azonos korú ósláv nyelvű felirat olvasható, melynek fordítása: „Ezt az ikonosztáziont az 1778. évben Stefan Tenecki festő festette Aradon.” A kompozíció minden bizonnyal a Királyi ajtó fölött az ikonosztázion középtengelyében helyezkedett el. A szignó ezért nem csupán erre az egy táblára, hanem a teljes képfalra vonatkozik. A vilóvi ikonosztázion, mely Tenecki munkája, ismeretlen helyről került Vilóvába. Nem származhat ebből az itt ismertetett kép, hiszen a jelenleg Vilóvóban álló képfal szignója szerint 1752-ben készült. [17] Ismeretlen helyen lebontott ikonosztázion egyik táblája lehet az 1778-ban festett „Utolsó vacsora”.

A kompozíció kvalitásában jóval elmarad a szegedi, ugyancsak szignált Tenecki-alkotástól. Ez is azt igazolja, hogy Tenecki nemcsak a saját keze alól kikerült táblákat látta el kézjegyével, hanem a műhelyének tagjai által készítetteket is.

A hódmezővásárhelyi szerb orthodox parókián található egy kisméretű, felirat nélküli „Krisztus megkeresztelése”-ikon, amelyet olajjal fára festettek (4. kép). A kompozíció középpontjában Krisztus, kezeit mellén összefogja, fejét meghajtja Keresztelő Szent János felé. Krisztustól jobbra az Úr anyaga hatalmas szárnyakkal, fejét glória övezi. Öltözkét dús ornamentika díszíti. Arca a szegedi Tenecki-kép Máriájának arcát idézi. Fölül felhőgyűrűben a Szentlélek galambként megjelenítve látható. Keresztelő Szent János és az angyal mögött dús növényzet, a háttérből a város vonalai bontakoznak ki. A kompozíció jól átgondolt, háromszögbe komponált. Az ikonográfiát, a figurák megfogalmazását tekintve a tábla Stefan Tenecki műhelyének darabjaival mutat hasonlóságot. [18] A történet bensőséges, lírai megközelítése, különösen Krisztus és az angyal átszellemült arckifejezése arra engednek következtetni, hogy a kompozíció valószínűleg Tenecki mester különlegesen ihletett pillanatában született.

Tenecki aradi műhelyének tevékenysége erősen kötődött Magyarország délkeleti vidékéhez. A békési és a szentesi orthodox egyházközség templomaik építése idején az aradi püspök joghatósága alá tartozott. A békési templomot 1789-ben maga az aradi püspök szentelte fel. [19] Természetes volt tehát, hogy a két egyházközség építendő templomaik díszítéséhez Aradon keresett mestereket. Így juthattak el Teneckihez, az aradi püspöki udvar népszerű mesteréhez. Talán a békési parókián található szignált Tenecki-kép szolgált mintául az egyházközség számára a mester stílusának megismerésére. Sem a békési, sem a szentesi képfal táblái nincsenek szignálva.

A békési képfal (5. kép) alapképsorát magas lábazatból kiinduló hat korintosi fejezetes oszlop tagolja. Ezeken nyugszik a két alapkép fölött előreugró konzolos osztópárkány. A két alapkép fölötti hat-hat apostolkép az oszlopoknak megfelelő szélességben szintén előreugrik. A képfal egészében véve zárt fal, amelyen három ajtónyílást vágtak. A zárt faljelleg csupán e három helyen szűnik meg: itt áttört csipkeszerű. Az ajtószárnyakat ugyanis faragásokból képezték ki, ezek közé helyezték el az ikontáblákat. A dús faragások a barokk jegyében készültek, időnként a rokokót idézik. Lapos akantuszlevelek, füzérszerűen elrendezett, leveleire bontott palmetták, rózsafejek a leggyakrabban alkalmazott motívumok. Szőlőfürtökkel díszítette a képfaragó-mester a kereszt alatti részt és az ajtókat. Hiányzik a díszítés a két alapkép körül. A két diakonusi ajtó keretének függőleges ágait hosszában elfűrészték. A diakonusi ajtók csak így módon fértek be a képfalba. Az ikonosztázion



5. Ikonosztázion, 1785 körül. Szélesség: 620 cm, magasság: 650 cm. Békés



6. Tenecki műhelye: Álló Hodigitria Istenanyja. 52 × 102,5 cm. Fa, olaj. Görög felirat. 1785 körül. Békés, ikonosztázion alapkép

felső széle eltakarja a mennyezet díszítésének egy részét. E két tény arra enged következtetni, hogy a képfalat nem ebbe a templomi interieurbe tervezték.

A templomot „Az Istenanyja születése” tiszteletére szentelték fel, ikonosztázionján 48 ikonablát helyeztek el. Az ikonokat olajjal, fára festették. Az átfestett táblák kivételével görög feliratosak

A Királyi ajtó és a diakonusi ajtók tábláit az eredeti ikonográfia alapján átfestették. Királyi ajtó északi szárny: „Szűz Mária”, alatta: „Jákob álma”; déli szárny: „Gábrriel arkangyal”, alatta: „Mózes az ég csipkebokorral”. Északi diakonusi ajtó felső kép: „Szent István diakonos”, középső kép: „Szent István megkövezése”, alsó kép: „Ábrahám áldozata”. Ikonográfiaiilag ez a tábla azonos a rumai képfal „Ábrahám áldozata”-kompozíciójának ikonográfiájával.[20] Déli diakonusi ajtó felső kép: „Mihály arkangyal”, középső kép: „Csoda Choneaban”, alsó kép: „Az Úr látogatása Ábrahámnál”.

Alapképsor, északi oldal, II. sor, 1. tábla: „Álló Hodigitria Istenanyja” (6. kép). Ornamentikával díszített

arany háttér előtt Istenanyja felhőkön áll, baljában tartja gyermekét. Pirosas maphorionját arany ornamentika díszíti, alatta kék tunika látható. Arca gyengéd, vonásai lágyak. Kedvesen simul hozzá a gyermek, ami a Hodigitria-típusnál szokatlan. Krisztus arca szinte minden Tenecki-ikonon ugyanilyen.[21] A kompozíció ikonográfiáját, Szűz Mária megfogalmazását tekintve azonos a vilóví Istenanyjával.[22]

Alapképsor, déli oldal, II. sor, 1. tábla: „Az ítélező Krisztus”.[23] Ikonográfiaiilag és megfogalmazásban azonos az opatovaci Krisztussal.[24] Királyi ajtó fölött: „Utolsó vacsora”. Ikonográfiát, színeket illetően meg egyezik az MNG „Utolsó vacsora”-kompozíciójával. Északi diakonusi ajtó fölött: „Az Istenanyja születése” (7. kép). Szent Anna szürkés maphorionban, glóriával, ágyán ülve kezét nyújtja a gyermek felé, akit egy női személy tart. Joachim glóriával, az ágy lábánál ül, kezében könyvet tart. Az előtérben egy másik szolgáló a fürdetőmedencénél foglalatostokodik. A háttérben számos architektúrais elem. Az előtér rózsaszínes kockás kövei az „Utolsó vacsora”-éra emlékeztetnek. A kompozíció híven követi a bizánci ikonográfiát. Déli diakonusi ajtó fölött: „Krisztus születése.”

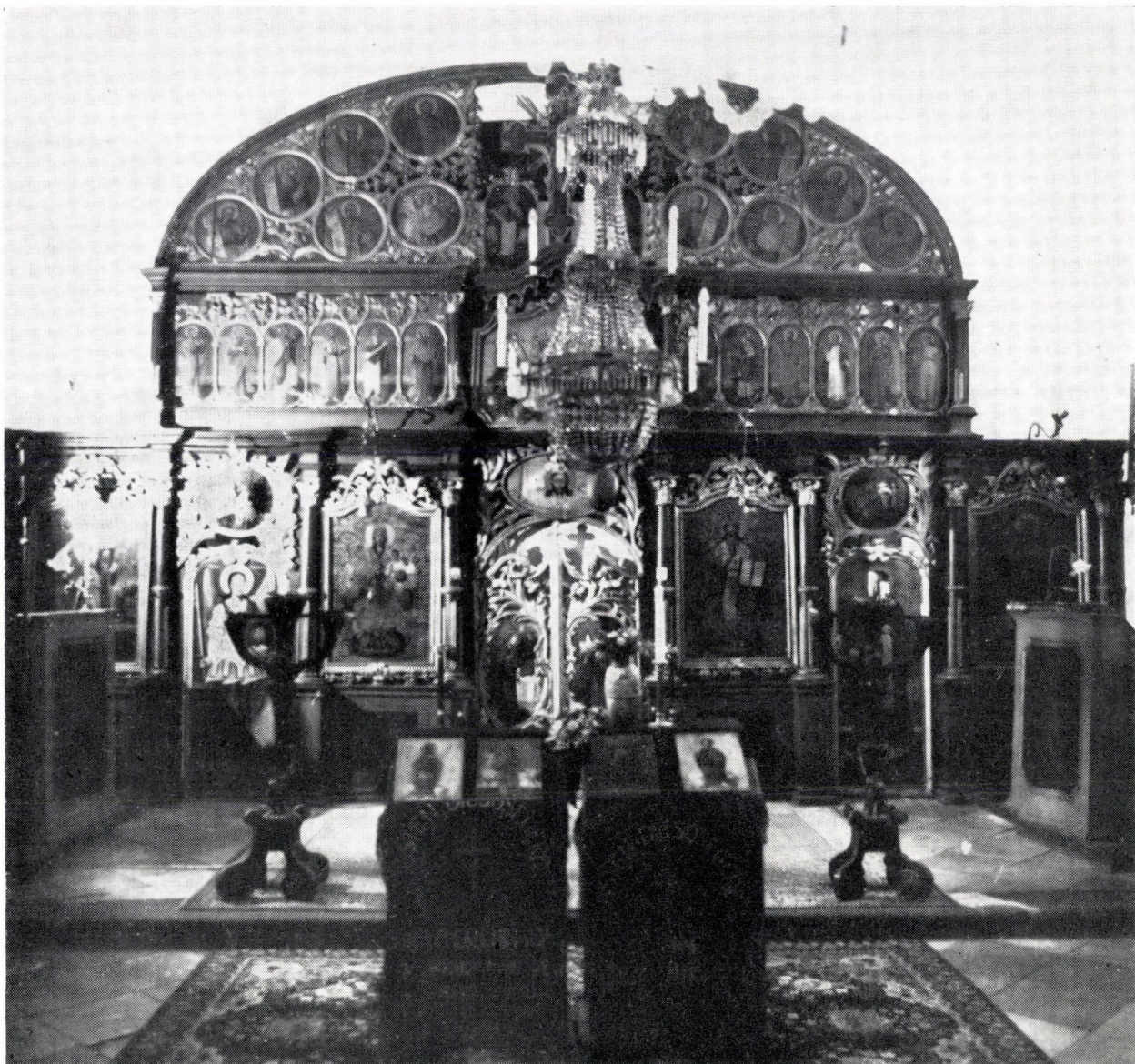
„Az Istenanyja születése” és a „Krisztus születése”-ikonokról kisméretű másolatok, ún. Ünnepe-ikonok készültek, melyeket a szentesi templomban őriznek. Ezek valószínűleg Tenecki műhelyéhez tartozó kevésbé ügyes kezű mester kezemunkái. „Az Istenanyja születése”-ikont évszámmal is ellátta: 1786. Ez arra utal, hogy a békési képfal ikonjai már 1786 előtt készen voltak, jóval a templom 1789-ben történt felszentelése előtt.

Északi oldal, I. sor, 1. tábla: „Menekülés Egyiptomba”. Déli oldal, I. sor, 1. tábla: „Bevonulás Jeruzsálembe”. Ez a két tábla — az alapképek alatt — az ikonfal leghíresebb darabja. Az első sorban az északi és a déli oszlopon egy-egy szent kisméretű átfestett figurája látható.

A felső harmadban a kereszt melletti hat-hat képen apostolokat, a távolabbi hat-hat képen prófétákat festett



7. Tenecki műhelye: Az Istenanyja születése. 80 × 99 cm. Fa, olaj. Görög felirat. 1785 körül. Békés, északi diakonusi ajtó fölött



8. Ikonsztázion, 1786. Szélesség: 740 cm, magasság: 510 cm. Szentés

meg a mester. A kereszt alatti északi táblán Istenanyja, a délin János evangélista látható. A kereszt vízszintes szárán északról a Napot sárgán, délről a Holdat pirosan festette meg a mester. Ezt a motívumot használta Tenecki a nagyszentmikulsi „Utolsó vacsora”-n és más „Keresztrefeszítés”-kompozíciókon.^[25]

A békési képfal ikonjait Tenecki műhelyében festették 1786 előtt. Erre enged következtetni a bizánci ikonográfia, az arany háttér, a figurák megfogalmazása, az arcok modellálása, a színek használata, a háttér és a barokkosan kialakított öltödékek ornamentikája, a tájképi környezet és a technika.

A *szentési ikonsztázion* táblái szintén Stefan Tenecki műhelyének darabjaival mutatnak rokonságot (8. kép). A Szent Miklós tiszteletére emelt templom ikonsztázionjának alapképsorát magas lábazatból kiinduló nyolc korintoszi fejezetes oszlop tagolja. Ezeken nyugszik a konzolos osztópárkány. Az osztópárkányon elhelyezett Deészisz-sor két oldalát még két korintoszi fejezetes oszlop zárja le. A Deészisz-sor fölötti kerek prófétaképek pontosan illeszkednek az apszisívbe. A képfal különlegessége, hogy az alapképsor két szélső táblája kívül esik az apszisív függőleges szárain. A képfal alsó harmada

zárt falszerű, míg a felső harmadot a táblák és a körükön fonódó faragások képezik. A faragások a barokk-rokoko jegyében készültek: a leggyakrabban alkalmazott motívumok: stilizált palmetta és akantuszlevelek között megbúvó rózsafejek. A képfalon 39 táblát helyeztek el. A kompozíciókat olajjal fára festették. A feliratok görög nyelvűek

A Királyi ajtó és a diakonusi ajtók tábláit az eredeti ikonográfiának megfelelően átfestették. Királyi ajtó északi szárny: „Szűz Mária”, déli szárny: „Gábor arkangyal”. Északi diakonusi ajtó: „Mihály arkangyal”, déli diakonusi ajtó: „Szent István diakonus”. Ikonográfiailag azonosak a békési ajtók tábláival. Az „Örömhírvétel” Mária rokon a vilovói „Örömhírvétel” Máriajával.^[26]

Alapképsor északi oldal, I. sor, 1. tábla: „*Trónoló Istenanyja a gyermek Jézussal*” (9. kép). Ornamentikával díszített arany háttér, az előtér — eredetileg rózsaszínes — kockakövei a békési „Az Istenanyja születése”- és az „Utolsó vacsora”-kompozíciókon is fellelhetők. Szűz Mária arany ornamentikával díszített kék tunikát és piros maphoriont visel. A tunikát összefogó díszes öv azonos a békési „Ítélező Krisztus” övével. Jobb kezében



9. Tenecki műhelye: Trónoló Istenanyja a gyermek Jézussal. 66×107 cm. Fa, olaj. Görög felírat. 1786.
Szentés, ikonosztázion alapkép

jogar, balját a gyermek vállán nyugtatja. Szép vonalú barokk trónszéke előtt lábszámoly. A korona a Tenecki-ikonok többségén ilyen, pl. a békési és a szegedi „Az Istenanyja megkoronázása”-képeken is. Mária tekintete szuggesztív, arca az ikonográfiai típusnak megfelelően szigorúbb, mint a békési. Az arc azonos a lippai ikonosztázionon lévő Mihály arkangyal-táblán látható arccal. [27] A gyermek jobb kezével áldást oszt, balját a világmindenséget szimbolizáló gömbön nyugtatja. Arca hasonló a Tenecki által festett táblákon. [28] megegyezik a békési „Álló Hodigitria . . .” Krisztusáéval is.

Alapképsor déli oldal, I. sor, 1. tábla: „Tanító Krisztus”. [29] Az alképsor két szélső tábláját — az északi oldalon „Szent Miklós”, a délin „Keresztelő Szent János” — az eredeti ikonográfiát és a színek nagy részét megőrizve átfestették. A két tábla eredeti festése minden bizonnyal Tenecki műhelyének munkája. Erre enged következtetni az ikonográfia, amely hasonló a rumai képfalon elhelyezett hasonló típusú táblák ikonográfiájához. [30] O. D. Mikič tanulmányában megjegyzi, hogy milyen rendkívüli szépségű, áttetsző vizeket festett Tenecki. [31] Nyomai e táblákon is fellelhetők.

Királyi ajtó fölött: „Nem kézzel festett Megváltó” (10. kép). Északi diakonusi ajtó fölött: „Ábrahám áldozata”. A kompozíció ikonográfiai azonos a békési és a rumai képfal [32] „Ábrahám áldozata”-tábláival. Déli diakonusi ajtó fölött: „Az Úr látogatása Ábrahám-nál”. A diakonusi ajtók fölött elhelyezett két tábla a képfal legszerényebb darabja. Minden bizonnyal a műhelyhez tartozó kevésbé ügyes kezű mester festette őket.

Felső harmad középtengely: „Deészis”. A felső harmad többi tábláján apostolokat és prófétákat helyeztek el. A felső harmad szereplői erőteljesebbek, mint a két alkép figurái. Szerényebb mesterségbeli tudással és megjelentető erővel festette meg őket a nagy mester környezetében dolgozó tanítvány, segéd. Ez a tanítvány azonban nem azonos azzal, aki a diakonusi ajtók fölötti képeket készítette.

Az ikonfalon középtengelyében megkoronázó „Keresztrefeszítés”-tábla alatt az északi oldalon az Istenanyja, a déli oldalon János evangélista-ikonja látható. A kereszt végein lévő képeket részben átfestették. Feltehetően a feliratot is, amely ezen olvasatában hibás. A kereszt függőleges szárán a felső szeráf-fej eredeti festés. A vízszintes ág két képecskéjére — ahol eredetileg a Nap és a Hold volt látható — szeráf-szárnyak közé evangélista szimbólumokat festettek. A függőleges szár alsó képecskéjére szintén szeráf-szárnyakat és egy „M” betűt festettek, feltehetően akkor, amikor az alképsor



10. Tenecki műhelye: Nem kézzel festett Megváltó. 42 × 72 cm. Fa, olaj. Görög felirat. 1786. Szentes, Királyi ajtó fölött

két szélső tábláját is átfestették. Erről a képről hull a később rávitt festékréteg. Alóla egy fekete bajszos, fehér hajú, büszke tekintetű arc vonalai bontakoznak ki. Az arc Tenecki 1760 körül festett Ónarcképére emlékeztet. Amennyiben a restaurálás igazolná, hogy a koponya helyére Tenecki mester a saját portréját festette, egyedülálló ábrázolás lenne a posztbizánci művészet történetében.

A békési és a szentesi képfal egészét összevetve elmondható, hogy a békési képfal táblái közel azonos kvalitással készültek, míg a szentesi képfal ikonjai különböző tehetségű mesterek keze alól kerültek ki. Szembeötlő a különbség a színek használatában: a békési képfal színei ragyogóbbak, a szentesi visszafogottabbak, fáradtabbak. A békési képfal egésze bensőséges lírai hangulatot áraszt, a figurákat báj és gracilitás jellemzi. Az ikonosztázionok közel azonos időben, kevéssel 1786 előtt készülhettek, korábban a békési, ezt követően a szentesi.

A két képfal táblái Stefan Tenecki műhelyének ez ideig ismeretlen, legkésőbbi darabjai. Különlegesen abban a tekintetben is, hogy nem ismertünk olyan kompozíciókat, amelyeket Tenecki műhelye görögök megrendelésére készített és görög feliratokkal látott el. A békési képfal ikonjai és a két szentesi alkép Tenecki műhelyének kvalitásos alkotásai közé tartoznak.

Nagy Márta

JEGYZETEK

1 Stefan Tenecki munkái — még a szignóval ellátottak is — igen különböző színvonalúak. Ennek oka abban keresendő, hogy mint korának népszerű, sokat foglalkoztatott mestere nagy műhelyt tartott fenn, ahol számos segéddel és tanítvánnyal dolgozott. Minden bizonnyal olyan ikonosztázionokat vagy önálló képeket is ellátott kezjeggyével, melyeknek csupán bizonyos részeit festette saját kezűleg. Ezért a kutatás jelenlegi szakaszában helyesebb „Tenecki és műhelye” működéséről szólni. További feladat a műhelyből kikerült munkák közül a mester saját kezű munkáinak elkülönítése.

2 Olga Dimitrijevič-Mikič: Stefan Tenecki — banatski slikar iz XVIII veka. Rad Vojvodanskih muzeja sv. 6. Novi Sad 1957, 139—154. című tanulmányában S. Tenecki halálának évét 1784-re teszi. A szentesi képfal szerzőségének megállapítása kissé módosít ezen az időponton.

3 Uo. 141.

4 Uo. 142—151.; Olga Mikič: Novi archivski podaci o slikaru Stefanu Teneckom. Zbornik za likovne umetnosti 5. Novi Sad 1969, 337—341.

5 Mihail Bokorovič 1795-ből származó „Bezdimi Istenanyja”-ikonját a hódmezővásárhelyi szerb orthodox templom őrzi.

6 Dejan Medaković: Putevi srpskog baroka. Nolit-Beograd 1971, 14. ill.

7 Olivera Milanović-Jovič: Ikonostas Stefana Teneckog u Vaznesenskoj Crkvi u Rumi. Zbornik za likovne umetnosti 2. Novi Sad 1966, 307—315.

8 Olga Dimitrijevič-Mikič: Stefan Tenecki . . . i. m.

9 Uo. 146—147.

10 Dinko Davidov: Ikone srpskih crkava u Madarskoj. Novi Sad 1973, 230., 145. ill.

11 Uo. 82—83., 81. és 82. ill.

12 Vera Ristič: Stefan Tenecki u Rumuniji. Zbornik radova Narodnog Muzeja II. Beograd 1958—59, 225—234.; Dinko Davidov: Ukrainski uticaji na srpsku umetnost sredine XVIII veka i slikar Vasilije Romanovič. Zbornik za likovne umetnosti 5. Novi Sad 1969, 120—138., 11. ill.; Olga Dimitrijevič-Mikič: Stefan Tenecki . . . i. m. 5. és 11. ill.

13 Olivera Milanović-Jovič: i. m. 312.; Olga Dimitrijevič-Mikič: Stefan Tenecki . . . i. m. 150.

14 Pl. a szegedi, békési, gyulai, darvasi orthodox templomokban.

15 A táblára Puskás Bernadett, a Magyar Nemzeti Galéria munkatársa hívta fel a figyelmem, melyért ezúton is köszönetet mondok.

16 Olivera Milanović-Jovič: i. m. 9. ill.

17 Olga Dimitrijevič-Mikič: Stefan Tenecki . . . i. m. 145.

18 Uo. 13. ill.

19 Karácsonyi János: Békésvármegye története I—II. 1896, I. kötet 41.

20 Olivera Milanović-Jovič: i. m. 2. ill.

21 Olga Dimitrijevič-Mikič: Stefan Tenecki . . . i. m. 143., 6. ill.

22 Uo. 6. ill.

23 Az ikonosztázion részletes leírása: Nagy Márta: Görögök a Tiszántúlon. Kecskemét 1988, 44, 13—25.

24 Olga Dimitrijevič-Mikič: Stefan Tenecki . . . i. m. 11. ill.

- 25 *Vera Ristič*: i. m. 231., 233.
 26 *Olga Dimitrijevič-Mikič*: Stefan Tenecki ... i. m. 8. ill.
 27 *Dejan Medaković*: i. m. 14. ill.
 28 *Vera Ristič*: i. m.

- 29 A szentesi ikonosztázion részletes leírása: Nagy Márta:
 i. m. 25–37.
 30 *Olivera Milanović-Jovič*: i. m. 4. és 5. ill.
 31 *Olga Dimitrijevič-Mikič*: Stefan Tenecki ... i. m. 147.
 32 *Olivera Milanović-Jovič*: i. m. 2. ill.

THE WORKS OF STEFAN TENECKI AND HIS WORKSHOP IN HUNGARY

Stefan Tenecki (c. 1730—c. 1786) was an outstanding master icon painter of Serbian origin in the latter half of the 18th century. As the court painter to the bishop of Várad, he worked with several assistants and disciples in his workshop. He painted both sacred and secular works. His religious pieces combine the Byzantine traditions with the style of the Baroque. The works he signed widely vary as to quality, for probably he signed not only his own panels but also those completed jointly with members of his workshop. It is therefore more appropriate to speak of the activity „S. Tenecki and his workshop” for the time being.

The activity of his workshop was connected to the

southeastern part of Hungary. Though the panels of the Békés and Szentes iconostases are not signed, their style permits the assumption that they derive from Tenecki's workshop. They must have been executed about the same time, a little before 1786, first the Békés, then the Szentes panels. The icons of the Békés iconostasis are of equal quality, while those of the Szentes iconostasis were made by painters of different talents.

The panels of the two iconostases are the latest, so far unknown pieces of S. Tenecki's workshop. Another specific feature of theirs is that they are the only compositions that S. Tenecki's workshop made upon Greek commission and supplied with a Greek inscription.

AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM IKONGYŰJTEMÉNYÉNEK ÚJ SZERZEMÉNYEI

Az 1982 és 1986 között megszerzett, fára festett ikonok közül ezúttal a még nem közölt orosz és ukrán alkotások egy részét mutatjuk be.

Az 1982-es szerzemények egyik említésre méltó darabja egy 19. századi Kazányi Istenanya-ikon[1] (1. kép), melyet a következő évben egy még jobb minőségű, az előbbinél valamivel korábban készült Kazányi Istenanya-ikon[2] (2. kép) követett. Ezzel a múzeum ikongyűjteményében egy 1981-es szerzeménnyel[3] háromra emelkedett a Kazányi Istenanya-ikonok száma.

Az első kazányi típusú Istenanya-ikont a hagyomány szerint először Kazány városában festették 1579-ben. A típus jellegzetességeit és egyben a későbbi változatok különbségeit e három ikonon jól megfigyelhetjük. Az 1579-ben készült csodatevő Kazányi Istenanya-ikon nem maradt fenn, de másolatai már 1612-től igen elterjedtek és népszerűvé váltak. Ebben az évben sikerült ugyanis Moszkvából kiűzni a lengyel hadakat a Minyin és Pozsarszkij vezette orosz csapatoknak. A győzelmet a Kazányból elhozott Kazányi Tisztaságos Istenszülő-ikon csodatevő erejének tulajdonították. A legkorábbi másolatok közül kiemelkedik a moszkvai Tretyakov-képtár ikonja, melyet Prokopij Csirin festett még 1606-ban. Itt jól megfigyelhetjük ezen ikonográfiai típus fő jellegzetességeit.

Az Istenszülőt mellképben ábrázolják, enyhén a kis Jézushoz hajolva. A kis Jézus pedig teljesen szembe fordul a nézővel, jobbát áldásra emeli, és alakja csak térdtől fölfelé látszik.[4]

Az Iparművészeti Múzeum előbb említett három ikonja közül a fent leírt általános jegyeket mindegyik hűen követi, ám a részletekben, a megfestés mikéntjében és a művészi színvonalban lényegesen eltérnek. Míg a 18. század eleji ikon finoman megfestett és lírai fölfogású, addig az 1800 körül készült ikonon az Istenanya arc-kifejezése már kevesebb érzelmet árul el. A ruhaszegélyek gazdag díszítése itt is feltűnik, de az előbbi ikonhoz képest kevésbé igényesen festették meg. Sajnos az ikon sokat veszített művészi értékéből, mert avatatlan kezek durván letisztították, s így a háttér elszíneződött, az aranyozás szinte teljesen eltűnt, s a kis Jézus arcvonásai elmosódtak. A 19. századi ikon mind technikailag, mind művészileg kevésbé jelentős, az arcok kissé merevvé, már-már sablonossá váltak, s a ruhaszegélyek egyszerűsödtek.

Ugyancsak 1983-ban vásárolta a múzeum a „Bogomatyer vszeh szkorbjascsih radosztyi” vagyis „Az Istenanya minden fájdalmasok vigasza” elnevezésű ikont[5] (3. kép). Ez a téma először a 17. században



1. Kazányi Tisztaságos Istenszülő szentekkel. Orosz ikon, 19. század



2. Kazányi Tisztaságos Istenszülő szentekkel. Orosz ikon, 1800 körül



3. Az Istenanya minden fájdalmasok vigasza. Délorosz vagy ukrán ikon, 19. század

jelenik meg a régi orosz festészetben, s különböző emberi szenvedéseket mutat be. Leggyakrabban — miként ikonunkon is — középen a felhőkön álló Istenanyát ábrázolják a gyermek Jézussal. A szegényeket ruhátlanul láthatjuk, akiknek egy angyal ruhát nyújt, a betegeket pedig botra támaszkodva jelenítik meg. Ikonunkon jobboldalt — például — az egyik álló alak bal lábának egy részét bot pótolja. Legfőképpen a keretmezőben az „Úr Sabaoth” alakját szokták megfesteni, lejjebb pedig feliratot: „A mezteleneknek ruhát, a betegeknek gyógyulást”. Ikonunk ikonográfiájának egyedi vonása az, hogy baloldalt a keretmezőben Szent Paraszkevat festették meg, aki annak a Paraszkevának a védőszentje, akinek a gyógyulása emlékére készült az ikon.

Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében megtalálhatjuk ennek az ikonográfiai típusnak egy variánsát, ahol az Istenanyát nemcsak betegek, hanem szentek is körülveszik, s fönt pedig az Újszövetségi Szentháromság ábrázolása helyezkedik el.^[6] Az ilyenfajta ábrázolásokkal különösen nagy számban találkozunk.^[7] „Az Istenanya minden fájdalmasok vigasza” ikonográfiai típusnak egyébként van még egy változata. Itt az Istenanya, akit angyalok vesznek körül, a kompozíció felső részén, Krisztus előtt látható, s közbenjár Krisztusnál a szenvedőkért.^[8]

Ikonunk nemcsak ikonográfiai vonatkozásban, hanem megfestésének módjában is az egyszerűbbek közé tartozik. Viszonylag nem sok díszítőelemet alkalmaztak, s igen kevés szín felhasználásával és hangsúlyozott kontúrvonalakkal készült. Hasonló ikonokat délorosz és ukrán területeken festettek.

Az előbbi ikonhoz képest lényegesen magasabb művészi kyalítású az a „Négyosztatú ikon”^[9] (4 kép), amely az Ószövetségi Szentháromság, Krisztus feltámadása, Krisztus keresztelese és az Istenanya elszenderedése jeleneteket ábrázolja. A széleken fent Teológus Szent János, Nagy Szent Vazul, Aranyszájú Szent János, Teológus Szent Gergely, Szent Kozma és Szent Damján álló alakja látható. A négy jeleneten — a rossz állapot ellenére — jól megfigyelhető a finom megfestés. A 17. és a 18. században szokásossá vált részletező előadás és sokalakos kompozíció itt is szembeötlő. Az

Ószövetségi Szentháromság jelenetnél nemcsak az épületrészek, az asztal, a jobb oldali szék, a lábzsámolyok és az öltözetek megjelenítése aprólékos, hanem a három angyal alakja mellett ott találhatjuk az őket megvendégelő Ábrahámot és Sárát, sőt még az áldozati bárány megölését is. Ugyancsak sokalakos a Krisztus feltámadása feliratot viselő kompozíció. Itt két jelenetet festettek meg egy képen. Fent Krisztus feltámadását, lent pedig pokolraszállását ábrázolták. A „Tisztaságos Istenszülő elszenderedése” felirattal ellátott kompozíción, ahol a ravatalon fekvő Istenanya mögött Krisztus áll, kezében pólyás csecsemő képében tartva Mária lelkét, a kis méretek ellenére az arcokat részletezően és igen kifejezően festették meg. Szűz Mária és Krisztus arc kifejezése nyugodt, méltóságteljes, míg az apostoloké mély bánatot tükröz.

Az ikon keretmezőjét ezüst borító takarja, úgy, hogy a széleken álló hat szent alakját szabadon hagyja. A gazdag, leveles díszítő motívumok az érett barokk ornamenteket juttatják eszünkbe. Az álló szentek lábai alatt vonalhálót találunk, mely a harmadik dimenziót érzékelteti. Az ezüstborító feliratai — miként szokásos — nagyjából megismétlik a fára festett ikon feliratait. A borítón középen, lent ötvösjegyet is találunk. Téglalap alakú mezőben cirill betűs A. Sz, azaz „A.C” betűket láthatunk, melyeket egy pont választ el. Igen valószínű, hogy ez a mesterjegy Alekszej Szpiridonov moszkvai ötvös jegye. Ilyen mesterjegyet figyelhetünk meg a moszkvai Állami Történeti Múzeum 1762-ben készült nielló-díszes burnótszelencéjén.^[10]

A „Keresztelő Szent János a pusztában” ikonon^[11] (5. kép) Keresztelő Szent Jánost szárnyakkal ábrázolják, baljában egy edényben levágott fejét és egy írástekerceszt tart, melyen Máté evangéliumából vett sorok olvashatók: „... Térjete meg, mert elközelített a mennyeknek országa.” (Máté 3,2.) Baloldalt, lent a szent lefejezését látjuk, jobboldalt pedig egy fát fejszével. Ez utóbbi ábrázolás Keresztelő Szent János prédikációjának a következő részére utal: „A fejsze pedig immár a fák gyökerére vetett. Azért minden fa, a mely jó gyümölcsöt nem terem, kivágattatik és tűzre vettetik.” (Máté 3, 10.) A később megfestett keretmezőn, baloldalt Szent Nyikita Vértanú, jobboldalt pedig egy ismeretlen ifjú szent áll. Az ikon hátlapján egykorú, pirosbetűs, igen hiányos, olvashatatlan felírat, mely valószínű, hogy az ikon festőjére és az ikon megfestésének idejére utal. Az ikonhoz ikonográfiai és kompozíciós vonatkozásban közel álló alkotás a moszkvai Pavel Korin-gyűjtemény „Keresztelő Szent János a pusztában” elnevezésű ikonja,^[12] mely a 17. század harmincas éveiben készült.

A „Deészisz angyalokkal és szentekkel”^[13] (6. kép) és az „Angyali üdvözet”^[14] (7. kép) ikonok olyannyira hasonlóak, hogy valószínű azonos területről származnak s egyazon időben is készültek. Az előbbi ikonon a deészisz Krisztusa fölött a Szentleket láthatjuk galamb alakjában, fölötté pedig felhőkön az Atyaistent, s így egy sajátos Szentháromság-ábrázolást figyelhetünk meg. Krisztus kezében nyitott evangéliumkönyvet tart, melyben jól olvasható Máté evangéliumának a következő részlete: „Jöjjetek én hozzám mindnyájan, a kik megfáradtatok és megterheltetek, és én megnyugosztalak titeket.” (Máté 11, 28.) A díszes trón mögött két angyal, továbbá tizenhárom szent alakja helyezkedik el. Krisztus lábainál pedig két térdelő és mélyen meghajló szent. Bár felírat nem utal rájuk, valószínűleg Zoszima és Szavvatyij, a Szoloveckij-kolostor alapítói, kiket Krisztus trónusa előtt együttesen és térdelve szoktak ábrázolni. Az igen finoman megfestett arcok, az egységes kompozíció és az aprólékos díszítő motívumok a 19. századi palehi ikonokat idézik. Az „Angyali üdvözet”-ikon sajátossága, hogy Gábiel arkangyal alakját kétszer is megfestették, mellyel arra utalnak, hogy az arkangyal megállt és habozott, mert nem tudta hogyan is adja át a különleges isteni üzenetet. Az Oroszországban használt kalendáriumban találkozhatott e részlettel az ikonfestő, mégpedig a március 26-i napnál, Gábor arkangyal ünnepénél.

Az 1983-ban megszerzett két Szent Miklós-ikon nagymértékben különbözik egymástól. Az egyik^[15] (8. kép)



4. Négyosztatú ikon. Moszkva, 18. század közepe. Ezüst borítója: A. Szpiridonov, 18. század közepe



5. Keresztelő Szent János a puszta angyala. Orosz ikon, 1700 körül



6. Deészisz angyalokkal és szentekkel. Palehi ikon, 19. század közepe



7. Angyali üdvözlés. Palehi ikon, 19. század közepe

igen egyszerűen, kevés színnel megfestett alkotás, melyen Szent Miklóst mellképben ábrázolják. A szent jobbát fölemeli, baljában nyitott evangéliumos könyvet tart, melyben Lukács evangélistának Krisztus gyógyításaira utaló néhány sora olvasható: „És alámenvén ő velök, megállta a síkságon, és az ő tanítványainak serege

és a népének nagy sokasága egész Judeából...” (Luk. 6, 17.) Kétoldalt, egy-egy körben elhelyezve Krisztust és az Istenanyát láthatjuk. Krisztus az evangéliumos-könyvet, az Istenanya pedig Szent Miklós püspökségére utalva az omphoriont nyújtja át. A másik[16] (9. kép) Szent Miklós-ikon viszont mesterségbeli és művészi



8. Szent Miklós. Orosz ikon, 19. század



9. Szent Miklós. Orosz ikon, 18. század



10. Szent Lukács Evangélista. Ukrán ikon, 1800 körül

vonatkozásban igen jelentős alkotás. Vállképben festették meg a szentet, s jobb- és baloldalt itt is az Istenanya az omophorionnal, illetve Krisztus az evangéliumосkönyvvvel látható. Az elgondolkodó arkifejezés, a megkapó tekintet, a ráncok, a haj és a szakáll gondos megfestése és nem utolsósorban a fény-árnyék és az arc plasztikájának érzékeltetése az előző század nagy ikonfestőjének, Szimon Usakovnak távoli hatását idézik.

Az ovális alakú Lukács evangélista-ikonon [17] (10. kép) az evangélista félalakos, kissé jobbra forduló figuráját láthatjuk. Kezében nyitott evangéliumосkönyv, melyben Lukács evangéliumának a következő sorait olvashatjuk: „Mivelhogy sokan kezdték rendszerint megírni azoknak a dolgoknak az elbeszélését, a melyek minálunk beteljesedtek. A mint nekünk előnkbe adták, a kik kezdettől fogva szemtanúi és szolgálói voltak az igének:” (Luk. 1, 1–2). Az ikon eredetileg egy ikonosztázis királyi kapujának bal szárnyán, alul helyezkedett el. Az evangélista arcának finom megjelenítése, a fény-árnyék érzékeltetése, az ikonfestészetben szokatlan realisztikus ábrázolásmód a nyugati, ezen belül a lengyel művészet hatását idézik. Elképzelhető, hogy lengyel-ukrán területen jelentős művészi központban készült az ikon, talán éppen Lembergben (Lvovban). Az arc és az ikon többi részének megfestése között feltűnő a különbség. Az evangélista alakja elrajzolt, ruhájának ábrázolása igénytelen. Két művész dolgozott tehát az ikonon, miként ez az orosz és ukrán ikonfestő műhelyekben szokásos volt.

„Az eléghetetlen csipkebokor Istenanya” elnevezésű ikon [18] (11. kép) ikonográfiája olyan egyházi énekek alapján alakult ki, amelyeken az Istenanyát azzal az eléghetetlen csipkebokorral hasonlítják össze, amelyet Mózes a Hóreb hegyen látott (2 Móz. 3, 2). Ikonunkon — miként szokásos — az Istenanya a gyermek Jézussal egy nyolcszöget alkotó két négyszög közepén helyezkedik el. A vörös négyszög négy sarkában, ahol a vörös az égő

csipkebokor lángjaira utal, a négy evangélista szimbóluma látható. Az Istenanya mellett Jákob létrája áll (1 Móz. 28, 12). Egyébként „Az eléghetetlen csipkebokor Istenanya” ikonográfiai típus orosz földön viszonylag későn [19] alakult ki, s ezután az ukrán művészetben is megtalálható. Az arc plasztikáját jól érzékeltető megfestés, a mozgalmas drapériák, az angyalok viszonylag bonyolult testtartása a nyugat-európai barokk festészet hatását idézik.

Az utóbbi évek egyik legkiemelkedőbb szerzeménye egy aranyozott ezüst borítású Krisztus-ikon [20] (12. kép). Azonnal szembeötlik az „oklad” rendkívül magas művészi kvalitása. A tekerő indákkal, levelekkel, virágokkal, gyümölcsökkel dúsan díszített, kitűnően domborított ikonborító az érett orosz barokk egyik nagyszerű ötvösremeke. A borító Krisztus testét, öltözködését plasztikusan érzékelteti. Külön készült az ugyancsak díszes nimbusz, melynek alsó részén egy-egy felfüggesztő karika látható. Ehhez kapcsolódott az ún. „cata”, vagyis a félhold alakú nyakék, mely jelenleg hiányzik. Krisztus bal kezében nyitott evangéliumосkönyvet tart a következő idézettel: „Jertek, én Atyámnak áldottai, örököljétek ez országot, a mely számotokra készítettett...” (Máté 25, 34).

A borítón található ötvösjegyek feloldhatók. A nimbusz bal oldalán, lent téglalap alakú pajzsban cirill betűs Je-I azaz E-I (egyvonásos i) monogram középen ponttal, továbbá félköríves záródású pajzsban a sárkányt legyőző Szent György lovas alakja 1757-es évszámmal látható (13. kép). A monogram Ivan Jegor moszkvai próbamestert jelöli, aki 1752 és 1758 között működött. [21] A sárkányt legyőző Szent György lovas alakja Moszkva várost jelöli, az évszám pedig a készítési időre utal. [22] A borító legalsó részén, az ábrázolási felületre merőleges síkon pedig négy ötvösjegyet találunk. A sárkányt legyőző Szent György lovas alakját, olvashatatlan



11. Az eléghetetlen csipkebokor Istenanya. Ukrán ikon, 18. század vége

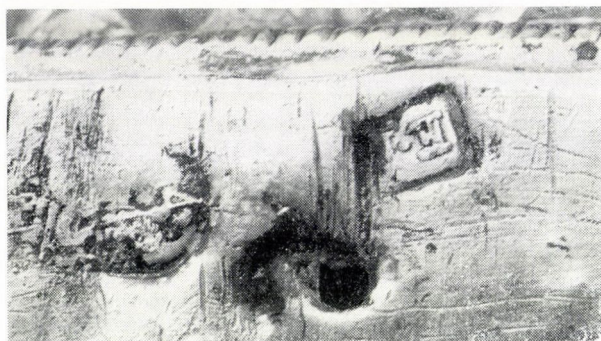


12. Krisztus. Moszkvai ikon, jelenleg 19. századi átfestéssel. Ezüst borítója P. Afinogenov, 1757



13. Iván Jegor és Moszkva város ötvösjegye a Krisztus-ikon ezüst borítója nimbuszának bal oldalán

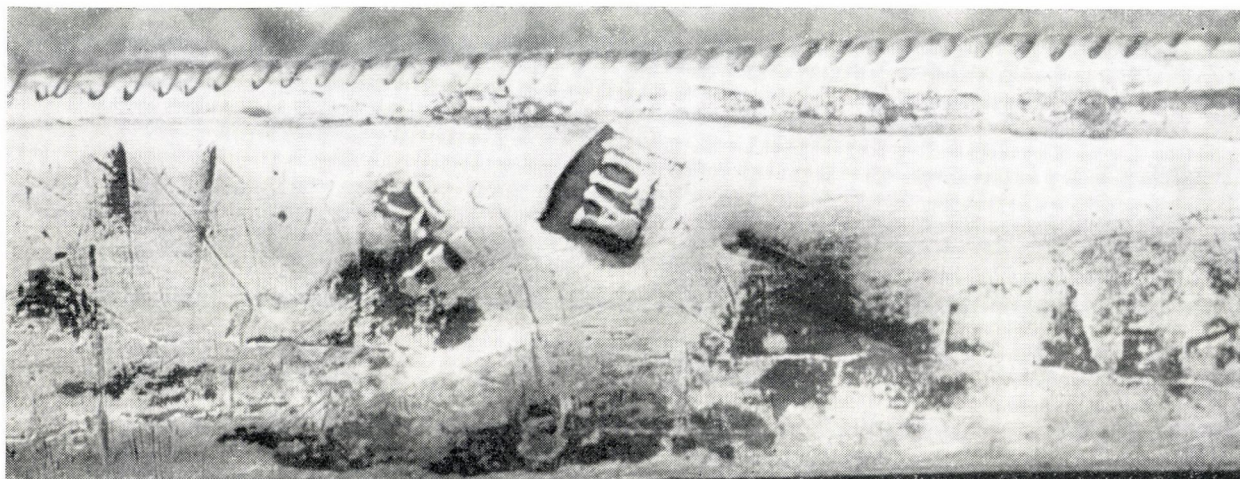
évszámmal, mely itt is 1757 lehetett, a már említett Je. I. próbamester-jegyet (14. kép), majd háromkaréjos pajzsban cirill betűs P V K jegyet és téglalap alakú pajzsban cirill betűs P A jegyet (15. kép). A P V K jegy a „Proizvogyityel Vaszilij Kunkin” rövidítése. Vaszilij Matvejev Kunkin 1726-ban született és 1761-ben halt meg. Ötvösmester és az első osztályhoz (gilgyija) tartozó kereskedő volt. 1747 és 1751 között műhelytulajdonosként működött, s műhelyében ő maga és mesterei niellő-műves-séget tanultak M. Klimsinnél és zománcozást Ja. Popovnál. 1752-től V. Kunkint műhelyvezetőnek („proizvogyityel fabriki”) nevezik. Nagy műhelyében körül-



14. Iván Jegor és Moszkva város ötvösjegye a Krisztus-ikon ezüst borítójának alsó részén



16. Keresztelő Szent János és Szent Paraszkovija Vértanú Krisztus Emanuella. Orosz ikon, 18. század



15. Vaszilij Kunkin és Pjotr Afinogenov ötvösjegye a Krisztus-ikon ezüst borítójának alsó részén



17. Istenanya a gyermek Jézussal. A kárpátukrán ikonfestészet hatása alatt készült ikon, 18. század harmadik negyede

belül 70 ember dolgozott. 1751-től V. Kunkin monopóliumot kapott arany és ezüst kegytárgyak előállítására. Jelésével ellátott tárgyakat — köztük ikonborítókat is — találunk a moszkvai Történeti Múzeumban, a leningrádi Állami Orosz Múzeumban, továbbá nyolc tárgyat a Novgorodi Történeti és Művészeti Múzeumban.[23] Külön kiemeljük a Vlagyimir Suzdali Múzeum 1754-ben készült, V. Kunkin műhelyéből származó, igen magas művészi színvonalú, domborított, aranyozott ezüst ikonborítóját, mely egy Ivroni Istenanya-ikonhoz tartozik.[24] A P A J egy Pjotr Afinogenov ötvösmestert jelöli, akinek munkásságáról — ellentétben V. Kunkinével — már kevesebbet tudunk. 1726-ban született és a XVIII. század második felében működött. A moszkvai Állami Történeti Múzeumban domborított ikonborítóit, keresztjét, fiústülőjét és egy koronáját őrzik.[25] A nimbusz jobb alsó oldalán találhatunk még egy háromkaréjos ötvösjeget, melyben csak egy K betű olvasható. Ez nyilván Vaszilij Kunkin előbb már említett jegyével azonos. A 18. századi orosz ötvösségnek ez az igen értékes műremeke tehát V. Kunkin műhelyében készült P. Afinogenov mester kezemunkájaként.

Az 1985. év egyik figyelemre méltó szerzeménye a „Keresztelő Szent János és Szent Paraszkovija Vértanú

Krisztus Emanuellal”-ikon[26] (16. kép). A hiányosan és rossz állapotban fennmaradt ikon egyszerűen, helyenként ügyetlenül megfestett alakjai megkapóak, s a Moszkvától északra elterülő provinciális területek alkotásait idézik.

1986-ban vásárolta a múzeum az „Istenanya a gyermek Jézussal”-ikont[27] (17. kép). Ezen a „hodigitria” típusú ikonon a félalakosan ábrázolt Istenanyát láthatjuk, baljában az egészalakosan megjelenített kis Jézussal, aki jobb kezét áldást osztva fölemeli. Fent, jobb- és baloldalt egy-egy angyalfej helyezkedik el. Figyelemre méltók a domború gipsz alapozással készült ezüst festékek festett öltözekek, melyek az ikonok ezüst borítóit utánozzák. Ez a „pseudooklad” az esztergomi Bakócz-kápolna kegyképe ezüst borítójának szinte pontos mása. Nemcsak a ruharedők elhelyezkedése, hanem a díszítő motívumok is igen hasonlóak. Az esztergomi Boldogasszony képének ezüst borítását Eröss Ádám csináltatta, aki 1732 és 1761 között várparancsnok volt.[28] Nyilván e széles körben ismert és igen tisztelt kegykép ezüst borítója alapján készült ikonunk, s így az előbbi adatok és a stílusjegyek alapján megfestésének idejét nagyjából a 18. század harmadik negyedére tehetjük.

Ruzsa György

JEGYZETEK

1 Ltsz. 82.337. Kazányi Tisztaágos Istenszüllő szentekkel. Orosz ikon, 9. sz., 31,5 × 25,5 cm.

2 Ltsz. 83.142. Kazányi Tisztaágos Istenszüllő Szent Jevdokija, Szent Akilina, egy őrzőangyal és Szent Domnyika alakjával. Orosz ikon, 1800 körül, 31,5 × 26 cm.

3 Ltsz. 81.195. Kazányi Tisztaágos Istenszüllő. Orosz ikon, 18. sz. eleje, 31 × 27 cm.

4 A Kazányi Tisztaágos Istenszüllő ábrázolási típushoz legközelebb a Petrovskaja Bogomatyer, azaz a Péter metropolita-féle Istenanya képe áll. A hagyomány szerint az 1326-ban elhunyt Péter metropolita festette ennek első példányát. Ez az ikonográfiai típus abban különbözik a kazányitól, hogy itt az Istenanya és a kis Jézus feje egymáshoz ér, Jézust melképben ábrázolják, s az Istenanya jobb kezét Jézus nyakára, balját pedig vállára helyezi.

5 Ltsz. 83.143. Az Istenanya minden fájdalmasok vigasza. Délorosz vagy ukrán ikon, 19. sz. 40 × 35 cm.

6 Ruzsa György: Négy historizáló orosz ikon az Iparművészeti Múzeumból. Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983. 163. 2. kép.

7 Vö. például: Kurt Sommer: Ikonen. München 1979. 122, 33. kép. 8 V. I. Antonova — N. Je. Mnyova: Katalog drevnyerusszkoi zsvopiszi. Tom tvoroi. Moszkva 1963. 385 — 386, 134. kép.

9 Ltsz. 83.161. Négyosztatú ikon. Moszkva, 18. sz. közepe. Ezüst borítóját A. Szpiridonov mester készítette a 18. sz. közepén. 31 × 35 cm.

10 M. M. Posztnyikova-Loszeva — N. G. Platonova — B. L. Uljanova: Zolotoje i szerebrjanoje gyelo XV — XX vv. (Tyerritorija SzSzsZsR) Moszkva 1983, 209, N° 2238.

11 Ltsz. 83.162. Keresztelő Szent János a pusztában. Orosz ikon, 1700 körül, a keretmező a 19. században készült. 26 × 30,5 cm. Keresztelő Szent János mint a pusztában angyalának a régi orosz művészetben oly gyakori ábrázolása Márk evangéliumának alapján alakult ki. (Márk 1, 2 — 3).

12 V. I. Antonova: Drevnyerusszkoje iszkussztvo v szobranyii Pavla Korina. Moszkva é. n. 104, N° 79, 94. kép.

13 Ltsz. 83.166. Deészisz angyalokkal és szentekkel. Palehi ikon, 19. sz. közepe. 35,5 × 29 cm.

14 Ltsz. 83.169. Angyal üdvözlés. Palehi ikon, 19. sz. közepe. 31,2 × 26 cm. Ehhez az ikonhoz közel álló palehi ikon volt látható az 1986-os bergamói ikonkiállításon. Una finestra sul mistero. Mostra di antiche icone russe. Bergamo 1986. 57, 80.

15 Ltsz. 83.167. Szent Miklós. Orosz ikon, 19. sz. 36 × 30,5 cm.

16 Ltsz. 83.168. Szent Miklós. Orosz ikon, 18. sz. 35 × 29,5 cm. Az ikont a Képzőművészeti Főiskolán diplomamunkaként Mészöly Zsófia restaurálta 1985 — 86-ban.

17 Ltsz. 83.189. Szent Lukács Evangélista. Nyugat-ukrán ikon, 1800 körül. Magasság 30 cm, szélesség 23 cm. Az ikon hátulján „Jevg. Protapopov” cirill betűs karcolt felirat, mely nem egyidős azonnal, s talán valamelyik tulajdonosára utal.

18 Ltsz. 83.265. Az eléghetetlen csipkebokor Istenanya. Ukrán ikon, 18. sz. vége. 39,5 × 29,5 cm. Az igen rossz állapotban levő ikont a Képzőművészeti Főiskolán diplomamunkaként Lővei Krisztina restaurálta 1985 — 86-ban.

19 Az eléghetetlen csipkebokor Istenanya ikonográfiai típus egyik korai példája a 16. század második felében készült valószínűleg Vologdában. V. I. Antonova — N. Je. Mnyova: i. m. 207 — 208, N° 623, 75. kép. Az „Eléghetetlen csipkebokor Istenanya”-ikonoknak a népi hiedelmek szerint a tűzvészről megmentő erejük volt. Egy ilyen típusú moszkvai ikon borítójáról pedig a következő történet vált ismertté. A napóleoni háborúk idején, 1812-ben a francia csapatok egyik lengyel katonája ellopta ezt a borítót. A katona, mielőtt kivonult volna Moszkvából, Alekszij Vvegyenszkij atyához, a Novogyevicsi-kolostor pópájához ment és átadta neki az ikonborítót, azzal, hogy juttassa vissza abba a templomba, ahonnan ellopta. A katona beismerte, hogy attól kezdve, hogy ellopta az ikonborítót, nem volt nyugodalma, lelkiismerete kibírhatatlanul háborgott. Vö.: Je. Poszseljanyin: Bogomatyer. Polnoje illusztrirovannoje opiszanyije eja zemnoj zszny i poszvescsonnih eja imenyi csudotvornih ikon. Sz.-Petyerburg é. n. 566.

20 Ltsz. 84.339. Krisztus. Moszkvai ikon, jelenleg 19. századi átfestéssel. Ezüst borítóját P. Afinogenov készítette V. Kunkin műhelyében 1757-ben. 31 × 25,5 cm.

21 M. M. Posztnyikova-Loszeva — N. G. Platonova — V. L. Uljanova: i. m. 204.

22 Vö.: M. M. Posztnyikova-Loszeva — N. G. Platonova — B. L. Uljanova: i. m. 202, N° 1973.

23 M. M. Posztnyikova-Loszeva — N. G. Platonova — V. L. Uljanova: i. m. 211, N° 2311. és 224, N° 2790.

24 N. Trofimova: Russian applied art 13th to the Early 20th Century in the Collection of the Vladimir-Suzdal Museum Reserve. Moscow 1982, 231. N° 155, 155. kép.

25 M. M. Posztnyikova-Loszeva — N. G. Platonova — V. L. Uljanova: i. m. 223, N° 2270.

26 Ltsz. 85.44. Keresztelő Szent János és Szent Paraszkovija Vértanú Krisztus Emmanuellal. Orosz ikon, 18. sz. 13,8 × 11,5 cm. 27 Ltsz. 86.174. Istenanya a gyermek Jézussal. A kárpátukrán ikonfestészet hatása alatt készült ikon. 18. sz. harmadik negyede. 54,5 × 39 cm.

28 Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz-kápolna. Budapest 1955, 14. Amikor 1983-ban Esztergom török uralom alóli felszabadulásának 300. évfordulójára a kegyképet restaurálták, keretében az ezüst borító korábbi restaurálásával kapcsolatban nyomtatott névjegyet találtak a következő felirattal: „Riedl Ferencz, Réz és Pakfog művész. Lakik Buda-utczán, a rácz templom áttellenében, 361-ik szám alatt Esztergomban.” Hátulján kézzel írva: „Renoviert worden den 22^{te} April 1859 bei Francz Riedl Gunllaw in Gran.”

The paper presents some of the so-far unpublished Russian and Ukrainian icons painted on panel acquired between 1982 and 1986.

One of the most precious acquisitions of 1983 is a finely painted Four-part icon (plate 4) showing the Holy Trinity of the Old Testament, the Resurrection of Christ, the Baptism of Christ and the Dormition of the Virgin. It is framed by a meticulously finished silver mount leaving the figures of the six saints on either side free. A rectangle in the bottom middle of the cover features the initials „A.C” probably indicating the Moscow goldsmith Aleksey Spiridonov. Other major purchases of 1983 include the Russian icon „St John the Baptist, the angel of desert” (plate 5), the 18-century Russian icon of St Nicholas (plate 9) and the oval Ukrainian icon of The Evangelist Luke dating around 1800 (late 10).

A remarkable acquisition of 1984 is an icon of Christ with silver-gilt cover. The lavishly decorated masterful repousse cover shows hall-marks that can be deciphered. They include the town mark of Moscow with the date 1757, the mark of the assayer Ivan Egor (plates 13—14), as well as the mark of Vassily Kunkin's workshop (1726—1761) and the silversmith Piotr Afinogenov (b. 1726—?) (plate 15).

The museum purchased the small 18th-century Russian icon „St John the Baptist, Paraskoviya and Christ-Immanuel” in 1985 (plate 16).

The museum's purchase of 1986 was „Our Lady with the Infant Jesus” made in the third quarter of the 18th century under the influence of icon painting in the Carpathian-region Ukrainian. The pseudo-endima of this icon is an almost exact copy of the silver cover of the famous icon in the Bakócz chapel in Esztergom.

EGY MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSDINASZTIA — A RAAB CSALÁD

A mesteremberek között mindig gyakori volt, hogy a mesterség apáról fiúra öröklődött. Kedvezett ennek, hogy a céhek közismert módon egyrésztől mindig megnehezítették a kívülállók céhes mesterré válását, másrésztől kedvezményekkel segítették a céhes mesterek fiait, hogy apjuk mesterségét folytassák (pl. csökkentették a vándorlási időt vagy teljesen eltekintettek tőle, másképp bírálták el a mesterremeket, kisebb felvételi taksát kértek stb.). Különösen így volt ez nálunk a céhek másodvirágása alatt, a 18—19. században. Ennek következtében egész iparosdinasztiák alakultak ki.

Nem volt ez másképp az ötvösöknél sem. Már Kapossy utalt arra, hogy az azonos családnevek egymás mellé sorozásából egész ötvösdinasztiák bontakoznak ki.^[1] Annak ellenére, hogy nagyon sok ötvösről a fennmaradt nevükön kívül szinte semmit sem tudunk, egy-két ötvösdinasztia adatai már eddig is feldolgozásra kerül-

tek.^[2] Most ezt a sort szeretnénk bővíteni a Raab családra vonatkozó adatok összegyűjtésével, ugyanis az utóbbi évek publikációi, kiegészítve a köz- és magángyűjteményekben található és különböző árveréseken belföldön és külföldön felbukkant tárgyak adataival és néhány új kutatási eredménnyel és megfigyeléssel, lehetőséget adnak ma már arra, hogy ennek az ötvösdinasztiának történetét és működését, ha egyelőre kihagyásokkal és vázlatosan is, de megrajzoljuk.

A Raab család Lőcsén

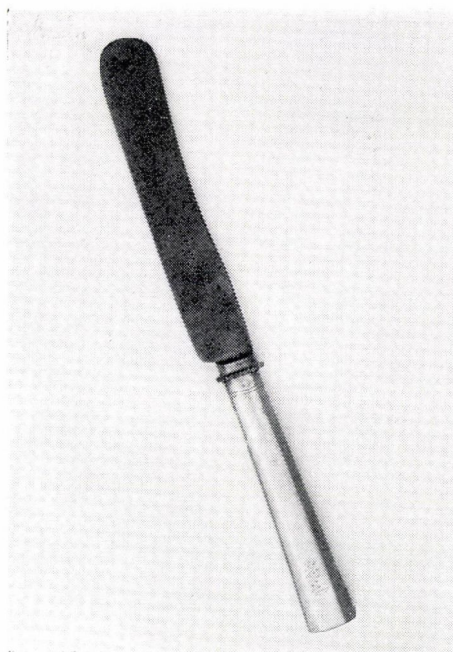
A korábbi összeírásokban gyakran szerepelnek Raabok Lőcsén. A polgárok névsorában 1560-ban Raab, 1667 és 1728-ban Raab szerepel, viszont az 1810-es névsor tanúsága szerint már nem laknak a városban.^[3] Mint



1. Alakos sótartó. Christian Raab, 1810 körül. Kat. 1. sz. Iparművészeti Múzeum

alább látni fogjuk, a család ekkor élő tagja lőcsei kapcsolatait megtartva máshol lakik. A Raab nevet viselő ötvösök Johann Georg Raab nyerges mestertől származnak, aki Késmárkon született 1735 körül és Lőcsén halt meg 1790. május 6-án 55 éves korában. Már mint özvegy nősült meg Lőcsén 1780. február 7-én. Felesége Anna Katharina Grosz, Matthias Grosz lőcsei polgár leánya, aki ekkor szintén özvegy. Első férje Johann Ekniver volt, akivel 1768. február 9-én kötött házasságot Lőcsén. Egyikük első házasságából se ismerünk gyerekeket. Közös gyerekeik közül az első, Mathias, 1782. március 10-én született. Christian születési napja 1787. január 11, míg Gottlieb 1788. október 25-én látta meg a napvilágot. Mindhármut az ágostai hitvallású evangélikusként anyakönyvezték.[4]

Az özvegy mindhárom fiát ötvösinasnak adja be, melyre egyelőre nem tudok magyarázatot. Mathias Raab 1797-ben szegődött Joseph Kiray mesterhez és 1800-ban szabadult fel.[5] Vándorlása után 1807-ben a lőcsei céh tagja lett. Nem élt Lőcsén, ezért mint vidéki mester felvételekor csak fél taksát, 21 aranyat kellett fizetnie, azzal a kikötéssel, hogy ha Lőcsén telepedne le, ki kell fizetnie a másik fél taksát is.[6] 1807-ben tanulóul szegődött a lipótszentmiklósi A. Szklenkot, C. Thoman 1809–1812 között volt tanulója. Utolsó lőcsei adat, hogy 1817-ben tanulóul szegődött az iglói J. Plentzert.[7] Ezután egy időre eltűnik szemünk elől és jóval később Miskolcra van róla adatunk. Erre még visszatérek. A középső fiú, Christian Raab 1800-ban Johann Kolbenheyer inasa. Róla, a későbbi győri mesterről, alább részletesen írok. A legfiatalabb, Gottlieb Raab 1802-ben szegődik el. Édesapja ekkor már nem él, ezért a felvételnél a szerződést Jacob Kalix mint mester és a fiú édes-



3. Kés. Christian Raab, Kat. II. sz. Iparművészeti Múzeum



2. Empire kávészkanna. Christian Raab, 1810 körül, Kat. 4. sz. Magángyűjtemény, Budapest

anyja, Katalin asszony köti meg. A 8 pontos szerződésben pontosan körvonalazzák mindkét fél kötelezettségeit. Az édesanyjának gondoskodnia kellett fia öltöztetéséről a tanulóidő alatt és fedeznie kellett az oktatásból származó költségeket. A mester kötelezte magát, hogy megtanítsa a fiút, legjobb képessége szerint, az ezüstfeldolgozásának mesterségére és esetleges korai elhalálózása esetére kéri a céh többi tagját, hogy álljanak inasa mellé. A szerződés néhány pontja az inasra vonatkozott. Megkövetelte a mestert és annak felesége iránti hűséget és az engedelmességet, és megkívánta, hogy ne feledkezzen meg vallási kötelezettségeiről.[8] Gottlieb Raab 1806-ban szabadult, további sorsát nem ismerjük.[9]

A győri Raab műhely

Christian Raab, mint említettem, 1800-ban Johann Kolbenheyerhez szegődik és 1805-ben szabadul fel.[10] Vándorlása után Győrbe kerül és 1809. szeptember 22-én mutatja be remekét a győri ötvöscéhnek.[11] 1810. december 19-én 8 Ft taksa lefizetésével győri polgárjogot szerez[12] és ekkor szerepel a város jelentésében az új polgárok között.[13]

Szerencsés időben érkezett Christian Raab Győrbe. A céhhez mindössze két helyi és egy vidéki mester tartozott. Épp letelepedésekor válik meg a céhmesterségtől Johann Gottfried Hentsch és veszi át a hivatalt az 1807 óta mester Johann Christoph Roth. A vidéki mester, Hentsch egyik rokona, a Varasdón élő Franz Xaver Hentsch.[14] A helyzet mindenképp kedvező volt egy induló mester számára.

Letelepedése után nem sokkal 1812. február 2-án megnősül. Felesége a római katolikus Anna Böhmer, kinek apja Antonius Böhmer a csehországi Varenbergből származó lakatosmester.[15] Christian Raab ekkor már a Belvárosban lakik. Hamarosan megszületnek az első gyerekek: Elisabeth 1812. február 1-jén, Christian 1813. szeptember 20-án és Anna 1815. augusztus 15-én.[16] A gyarapodó család részére új otthonról kellett gondoskodni, ezért mesterünk házat vett.



4. Női portré. Christian Raab, 1816. Kat. 12. sz. Bodajk, Rk. plébánia templom

Az 1817. május 2-án kelt házvételi szerződést ismerjük.[17] Terk József esztergályos házát vette meg a Fehérvári kapu szegletében (ma Arany János utca), ahol később is lakott. Nem lehetett egyszerű előteremteni a tekintélyes 11500 forintos vételárat, hiszen ekkor még csak hetedik éve, hogy letelepedett Győrben. A napóleoni háborúk gazdasági konjunktúrája, bár Győr ezekben az években is jelentős gabonapiac, mégsem eredményezett nagyobb volumenű kereskedelmi tőke felhalmozást[18] és a háborúk lezárulását gyorsan követte egy hosszan elhúzódó dekonjunktúra. Ennek hatnia kellett a luxusiparokkal szembeni keresletre is. Az a tény, hogy az adásvételi szerződés név szerint megemlíti feleségét is, talán megengedi azt a feltevést, hogy a vételben lényeges szerepet játszhatott felesége hozománya.

A többi gyerek már az új házban született gyorsan egymás után: Mária 1817. augusztus 14-én, Ignácz 1819. június 10-én, Ludovicus 1820. május 25-én, Sophia 1822. május 7-én, Aloysia 1824. április 22-én, Theresia 1826. október 7-én és Franz Xavér 1827. december 3-án.[19] Mivel ellenkező adatot nem találtam, valószínű, hogy mindegyikük megérte a felnőttkort. Ilyen nagy létszámú család eltartása még egy ötvösmester részére sem lehetett egyszerű feladat. Talán nem véletlen, hogy működése, ahogy később látni fogjuk, szinte „tömegtermelés” jellegű és színvonalú.

A 19. században Győrből 17 ötvösmester nevét ismerjük.[20] Közöttük Christian Raab hamarosan az egyik legtekintélyesebb lesz. Kétszer is céhmesterré választják (illetve „Obervorsteher” lesz a céhben, hiszen a 19. század győri ötvöse nemcsak a nevüket írják németül, hanem a jegyzőkönyveiket is mindvégig német nyelven vezetik[21]) és mindkétszer hosszú időn át viseli ezt a tisztséget. Először 1820–1828-ig, másodszor 1836–1855 között.[22] Első céhmestersége idejéről van adatunk egy bécsi utazásról.[23] Hogy ezt hivatalos minőségben, magánszemélyként beszerzés céljából vagy családi ügyből tette-e, nem tudjuk. A második céhmestersége alatt Christian Raab „Ober Vorsteher der Raaber Gold und Silber Arbeiter Innung” 1852. október 27-én informálódó jelentést készít Győr vármegyének a céh helyzetéről.[24]

Tekintélyét mutatja az is, hogy kivételesen sok tanuló szegődtetett. 25 inasáról van tudomásunk, beleértve saját fiait is, ami tekintve, hogy 1800 után összesen 71 inast szegődtetett a győri céh, rendkívül magas szám. Rajta kívül a népes műhelyt foglalkoztató Ortner és Hauszer mesterek csak 12, illetve 10 inast szegődtettek a

céh fennállása alatt. Az említett 71 inast az ismert 17 mester közül 12 szegődtette, ami szintén Raab mester kivételes helyzetét hűzza alá.[25] Egyszerre több inast is oktatott, ami nem meglepő, hiszen a győri mesterek egyik kiváltsága volt az, hogy az 1529-es céhszabály 11. pontja szerint egy időben 3 inast is taníthattak.[26] Raab még ezen is túltett: 1817, 1818, 1819, 1820, 1840, 1841 és 1853 években egyszerre 4 inasa volt, sőt 1827-ben öt, igaz ez a rendkívüli szám úgy jön ki, hogy még két inasa egész évben dolgozik folyamatosan, Németh József 1827. június 26-án szabadul és még ugyanezen a napon szegődteti Carl Bertanyt, majd július 1-jén Wenzel Lajost.[27] Azonban van egy olyan időszak is, mégpedig 1845–1852 között, mikor egy rövid időt leszámítva csak egy inasa van. Mintha ekkor csökkent volna a műhely tevékenysége.

Ez nem függ össze a szakma esetleges hanyatlásával vagy az 1848–49-es viharos eseményekkel, hiszen mester-társai változatlanul sok inast tanítanak. Hauszer és Ortner épp ez alatt foglalkoztatják a legtöbb tanuló. Hauszernál 1846–49 között állandóan 3 inas volt, 1849–52 között pedig 2. Ortnernél pedig 1847–49 között kettő, 1850–1855 között pedig néhány hónap kivételével három tanuló volt.[28]

Ez a tevékenységmódosulás nemcsak az inasok számának csökkenésében érhető tetten. 1843. október 5-én szabadította fel Christian Raab Adolf Kellert, aki aztán még két évig nála dolgozott legényként és csak 1845-ben kezdte meg vándorútját. Mivel vándorkönyve egykor megvolt a céh iratai között, ismerjük ennek állomásait. Pozsony, Bécs, Linz, majd újra Bécs következett. 1848-tól Győrött dolgozik Gustav Hauszernél. 1850-ben újra Bécsben van, de 1851-ben már megint Győrött, ekkor Adolf Eckernél. Ezután újra Bécs, majd Tata az állomásai, majd 1855–58 között Győrött dolgozik Bernhard Friedmann-nál. 1859-ben mester lett.[29] Ebben a mi szempontunkból az az érdekes, hogy bár szabadulása után két évig mesterénél marad, később, bár még három alkalommal dolgozik legényként Győrött, nem is rövid ideig, de volt tanítómesteréhez többet nem állt be. Feltételezzük, hogy talán nem tudott volna neki megfelelő munkát adni.

Az inasok számának csökkenéséből, a kevesebb legény szegődtetéséből talán nem következtethetnénk közvetlenül a műhely tevékenységének csökkenésére, hiszen ezt a jelenséget magyarázhatnánk úgy is, hogy felnőtt fia, akiknek az egy Christian kivételével további sorsáról adatokkal nem rendelkezünk és feltevésekre kényszerülünk, apjuk műhelyébe álltak és a megrendelések nem tették szükségessé további legények foglalkoztatását. Azonban a fennmaradt művek száma is, mint látni fogjuk, megcsappan a 40-es évekkel és az évtized közepétől semmit sem tudunk a műhely tevékenységéről. Magyarázhatjuk megfigyelésünket másképp is. A Hetilap 1845-ben jellemezve a Pozsonyban tevékenykedő mestereket, így ír: „a segédek aránytalanul csekély száma a mesterekhez, mutatja azon nehézséget és akadályokat, melyekkel ezen szép üzletnek küzdenie kell. Bármily szorgalmasan űzik is másutt ezen iparműágot... itt... sokan jobb szeretnek az idegen kész áruval kereskedni, mint a magok készítményével”.[30]

Ez a megállapítás, ha Raabra vonatkozóan bizonyítani lehetne (sajnos egyelőre nem tudjuk), megmagyarázná egyszerre a kevesebb inas és legény foglalkoztatását és azt is, hogy mint majd még látni fogjuk, nem vesz részt a győri iparmű-kiállításon (hiszen az Iparegyesület és a Védegylet kiállításain saját, de legalábbis hazai készítményekkel kellett részt venni) és a műhely termelő tevékenysége is lecsökken, ha ugyan meg nem szűnik teljesen. Pedig Raab továbbra is vagyonos ember, hiszen 1844-ben 25 forintot adományoz egy Győrben létesítendő református főiskola felépítésére.[31]

Foglaljuk össze ezután Jankó László nyomán[32] táblázatban a tanulóira vonatkozó adatokat. Ennek első oszlopában a győri inasok Jankó-féle jegyzékének sorszámát, második oszlopában az inas nevét, harmadik oszlopában a szegődtetés és a felszabadulás dátumát, negyedik oszlopában a tanulási időt találjuk. Az inasok

nevét a Jankó által használt írásmódban adom, ahol az eredeti jegyzőkönyv írásmódja ettől eltér, erre jegyzetben utalok. [33]

Tanítványai között négy későbbi győri, egy szombathelyi, egy esztergomi mestert, valamint 1–1 Nyitrán, illetve Pozsony-Várteleken művelő ötvöst találunk. A

Sorszám	Név	Szegődtetés szabadulás	Tanuló idő	Meg- jegyz.
116	Carl Ludvig	1812 ápr. 30—	5	[34]
118	Paul Friedel	1814 máj. 9. 1820 máj. 8.	6 1/2	[35]
119	Johann Unzeitig	1816 máj. 13— 1822	6	
121	Josef Dumel	1816 okt. 14—	5	[35a]
122	Joh. Nep. Hügel	1818 jan. 12—	5	[36]
125	Georg Bamer	1823 febr. 7— ... febr. 4.	6	[37]
126	Joseph Németh	1823 máj. 1. 1827 jun. 26.	4	[38]
129	Christian Raab	1826 nov. 4.— 1829 máj. 2.	4 3/4	
130	Carl Bertany	1827 jun. 26— 1831 nov. 13	5 1/2	[39]
131	Lajos Wenzel	1827 jul. 1—	5	
135	Petrus Grund	1831 nov. 13—	6	[40]
140	Ignatz Raab	1833 aug. 15— 1836 szept. 8.	4	
141	Anton Huber	1834 dec. 28— 1836 jun. 19.	2	[41]
143	Edmund Ringbauer	1836 aug. 1— 1841 aug. 23.	5	[42]
144	Johann Posch	1836 szept. 8—	5	[43]
148	Raab Ferencz	1840— 1844 dec. 28.	5	[44]
149	Adolf Keller	1840 okt. 3.— 1843	3	[45]
151	Carl Pachover	1841 okt. 1.— 1844 jul. 22.	4	
154	Gustav Rath	1844 aug. 1.—	4	[46]
158	Anton Greifeder	1847 ápr. 5.—	6	
164	Christian Raab	? 1856 aug.	?	[47]
166	Quirin Wahl	1852 nov. 15— 1856 szept. 8.	4	[48]
167	Wilhelm Veszely	1853 jan. 10.	3	[49]
174	Rudolf Boda	1857 jan. 1.— 1861 jan. 6.	4	[50]
175	Alexander Czéh	1857 jan. 1.— 1861 jan. 6.	5	[51]

nagyobb jelentőségű pozsonyi ötvösközpont háttérében Christian Raab így kétségtelenül Nyugat-Magyarország egyik meghatározó hatású mestere lehetett.

A műhely által foglalkoztatott legényekről az egy Adolf Keller kivételével, kiről fentebb már volt szó és 1843–1845 között dolgozott a műhelyben legényként, egyelőre szinte semmit sem tudunk. Egy érdekes adat azonban azt mutatja, hogy a sok inas mellett korábban csak nagyon kevés legény dolgozhatott a Raab-műhelyben és egyes időszakokban egyáltalán nem alkalmazták legényeket. Az 1828. évi országos összeírás adatai szerint ugyanis ekkor Győrben négy ötvösmester dolgozott és mindegyik segéd nélkül. [52] Pedig ekkor egyedül Raab-nál négy inas tanult és a fennmaradt tárgyak alapján, ahogy később látni fogjuk, ez a műhely egyik legtermékenyebb időszaka volt. A későbbi időkből van két ide vonatkozó adatunk. Fia, Christian 1838-ban kötött házasságának egyik tanúja Kordon Antal bécsi aranyműves legény talán a Raab-műhelyben dolgozott (vagy talán az ifjabb Christian vándorévei alatt ismerkedtek össze?). Mária lánya férje, Farkas Benjámint tatali aranyműves pedig az eseményekből következően hosszabb időt töltött Győrben. Vagy a Raab-, vagy az Ortner-műhelyben lehetett legény, ugyanis házassági tanúja Ortner Márton ötvösmester volt.

Saját fiait is nála tanulják a mesterséget. Ez a képzés azonos lehetett a többi inaséval. Hétfőtől szombatig munka a műhelyben a mester irányítása alatt (ha eltekintünk a korban szokás szerint az inasokra háruló házi munkától, melyet sokan hibáztatnak és a mesterség tisztességes elsajátítását szinte lehetetlenné tevőnek tekintenek, [53]) vasárnap és ünnepnap délelőtt hittanoktatás, délután rajztanfolyam a Nemzeti Rajziskolában. A Mária Terézia idejében 1777-ben megjelent Ratio Educationis ugyanis az alsófokú elemi iskolák helyébe a normál és nemzeti főiskolák felállítását rendelte el. A városi nemzeti főiskolák keretébe pedig beillesztette a mértant, természettant és szabadkézi rajzot. II. József továbbfejlesztette a rajziskola szervezetét és feladatát. Felismerve a rajz hatását az egyes iparágak fejlődésére, az összes iparág tanulóit kötelezte, hogy legalább egy évig a vasár- és ünnepnapokon látogassák a rajziskolát és a szerzett tudásukat írásbeli bizonyítvánnyal igazolják felszabadulásuk előtt. A mesterek e bizonyítvány nélkül nem bocsáthatták remekhez tanulóikat. Az oktatás anyagát, módját, a tanító és a tanulók kötelességeit 1782-ben helytartótanácsi rendelet szabályozta. [54] Az 1787-ben létrejött győri rajziskolát eleinte nem szívesen látogatták, mire a sok panasza hatására a Helytartótanács 1795-ben tovább szigorította a rendeletet. Észreint a rajziskolai bizonyítvány nélkül a mesterek tanulóikat nem szabadíthatták fel, ha mégis megették, büntetést kellett fizetniük. Ha egy inas bizonyítvány nélkül szabadult fel, a rajztanfolyam elvégzése nélkül nem lehetett mesterré. Ezután már általánossá vált a rajziskola látogatása. [55] Több rajziskolai bizonyítvány fennmaradt, köztük a Raab fiúké is.

Legidősebb fia, Christian Raab 1826. november 5-én szegődik apjához 4 3/4 esztendőre. Szabadult 1829. május 2-án. [56] Ignatz Raab 4 évre szegődik apjához 1833. augusztus 15-én és 1836. szeptember 8-án szabadul fel. [57] Rajziskolai bizonyítványának keltezése 1836. augusztus 14. [58] Ferenc 1840-ben szegődik apjához 5 évre, de a jegyzőkönyvbe csak 1842. február 16-án írták be. 1844. december 28-án szabadult fel. [59] A győri rajziskola 1844 nyárutó havának (augusztus) 3. napján állította ki bizonyítványát. [60] Végül 1856 augusztusában még egy Christian Raab szabadul a győri céhben. [61] Figyelembe véve a családtagok életkorát, 1856-ban már a harmadik nemzedék tanulja a mesterséget, habár a pontos rokonsági kapcsolatot itt egyelőre nem ismerjük. A tíz Raab gyerek közül Ludovicus, Sophia és Theresia életéről, a születési adaton kívül, semmit sem tudunk.

Elisabeth 1832. február 27-én férjhez ment a 28 éves özv. Zech (Czech) György Istvánhoz, ki ekkor a pusztai majorokban lakó kereskedő, később levélhordó, majd kocsmáros. Kilenc gyerekük közül kettő fiatalon meghalt. Ő maga 1881-ben halt meg Győrött Czeh István



5. Tejes lábas. Christian Raab, 1816. Kat. 13. sz. Dr. Kovács Zsuzsanna, Szeged



6. Tejmerő kanál. Christian Raab, 1818. Kat. 14. sz. Iparművészeti Múzeum

sáfár özvegyeként.[62] Anna hajadon maradt és Győr-Újvárosban halt meg 1864-ben.

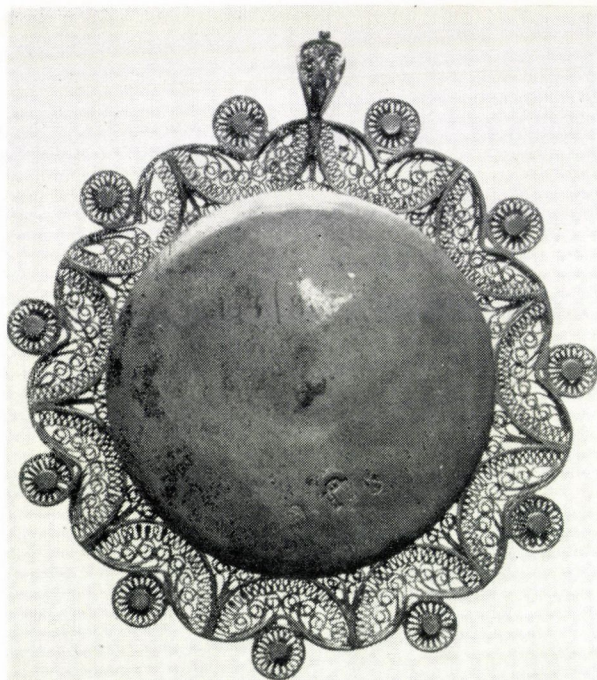
Christian 1838 nyarán, valószínűleg júliusban, meg-
nősült (sajnos az anyakönyvből hiányzik a pontos dá-
tum). A bejegyzés felesége, Wanschitz Mária, Wanschitz
János győri kádármester és Wittenbarth Erzsébet lánya,
távollétében történt, ki ekkor Bécsben tartózkodott.[63]
A házasság egyik tanúja Kordon Antal bécsi aranymű-
ves.[64] A család a városi majorokban telepszik le, ahol
hamarosan fiuk születik: Mihály Eduard 1838. október
4-én (ez magyarázza a távolmaradást az esketésről?), ki
nagyon korán, már 1839. január 23-án meghal. Nemsokára,
1839. november 11-én megszületik leánya Mária Anna
Elisabetha.[65] Christian II. Raab ezután Győrben eltű-
nik szemünk elől.

Raab Máriának, ki ekkor a városi majorokban lakik,
1844. július 8-án a bejegyzés szerint törvénytelen fia
születik, Lajos. A keresztanya Szikra Lidi egy polgári
ezüstműves özvegye. A következő évben, 1845. szeptem-
ber 30-án férjhez megy Farkas Benjamin tatai arany-
műveshez. Férje Farkas Benjamin almási jegyző és
Szikra Lidia (!) fia.[66] (Úgy látszik, csak formailag volt
törvénytelen az a fiú.)

Raab Aloysia szintén elkerült otthonról. Prihoda
László szakolczai órásmester felesége lett 1846. október
22-én.[67] Ferenc és Ignátz további életéről felszabadulá-
suk után semmit sem tudunk. Valószínűleg apjuk műhe-
lyében dolgoztak. Szükség is volt a családtagok munká-
jára, mivel a mester idejét a céhmesterséggel járó köte-
lezettségek is igénybe vették. Christian III. Raab 1861-
ben lett mester a győri céhben,[68] de további sorsáról
nem tudunk. Életkora alapján talán Ignatz Raab fia
lehetett.



7. Keresztelő érem foglalata. Christian Raab, 1823. Kat. 20. sz. Magyar Nemzeti Múzeum, Éremtár



8. A keresztelő érem (Kat. 20. sz.) másik nézete

Christian Raab 1864. február 3-án halt meg özvegyen (felesége halálának dátumát nem ismerem), mint volt arany- és ezüstműves mester, 76 évesen (helyesen 77 évesen) végelgyengülésben.[69] Eszerint a munkával már korábban felhagyott. A műhely sorsáról csak közvetett adatok állnak rendelkezésünkre. Mikor 1875-ben a céhek megszűnése és az ipartársulatok megalakulása után, Ortner Márton, az utolsó céhmester, a győri bencések múzeumának (ma Xantus János Múzeum) adja a céhládát, Friedmann Bernát és Keller Adolf mesterek egyetértésével cselekszik.[70] 1881-ből ismerjük Győr szab. kir. város I-ső általános ipartársulata (ehhez tartoztak az arany- és ezüstművesek, ékszerészek is) tagjainak névsorát. Ebben már csak egy aranyműves, Friedmann Bernát szerepel.[71] A műhely tehát valószínűleg vagy még Christian Raab életében, vagy halála után hamarosan megszűnt.

Mielőtt folytatnánk a Raab család történetének ismertetését, egy kis kitérőt kell tennünk. Jankó László a győri ötvösökről írt könyvében említi, hogy talált egy ezüst evőkanálón hármás lóhere keretbe ütve I.C.R. betűkből álló mesterjegyet és mellette 1874-es győri hitelesítő jegyet. Ebből 1874-re levezet egy Ignátz Christian Raab nevű mestert, aki szerinte azonos az 1836-ban szabadult Ignátz Raabbal, bár elismeri, hogy nincs nyoma annak, hogy mikor és hol lett mester.[72] Mivel 1874-es hitelesítőjegy nem létezhet, fel kell tételeznünk, hogy félreolvasásról van szó és 1814, 1824 lehet a helyes olvasat. Ekkor élt Johannes Christophorus Roth mester, akinek mesterjegye meg is egyezik a Jankó által leírt, sajnos rajzban közze nem tett jeggyel.[73] Ezzel Ignátz Christian Raabot egyelőre nem létezőnek nyilváníthatjuk, legalábbis további adatok előkerüléséig.[74]

A Raab család Miskolcon

A miskolci Raabokra a miskolci Evangélikus Lelkeszi Hivatalban őrzött „CHRISTIANUS RAAB 1783” feliratú, sajnos jelzés nélküli kehely hívta fel figyelmün-

ket. Eredetéről a jelenlegi őrzési helyén semmit sem tudunk,[75] pedig régóta a miskolci lutheránus templom felszereléséhez tartozik.[76] Adományozója valószínűleg az a Christian Raab, aki 25 évig a miskolci szűcs-céh főcéhmestere volt. II. József türelmi rendeletének kiadása után a miskolci egyház alakuló közgyűlésén van jelen (1782. ápr. 1.), tagja annak a küldöttségnek, mely az új lelkészt hozza a városba (1783. nov. 21.), az új iskola első felügyelői közé tartozik (1784. jún. 20.) és 1787–88 között egyházi gondnok volt.[77] Nem tudjuk mikor jött a városba. Feleségével, Anna Maria Fischerrel már 1765-ben együtt szerepelnek keresztszülként az anyakönyvben és ez felesége haláláig szinte évente előfordul.[78] Felesége szerepel a miskolci Pataky—Gerga kereskedőház adóai között is.[79] Leánya, Catharina 1768. július 13-án született és 1786. augusztus 28-án férjhez ment Joannes Godofredus Rochlitz eperjesi kereskedőhöz.[80] Anna Maria Fischer 1789. szeptember 3-án halt meg.[81] Christian Raab négy év múlva, 1793. április 8-án újra megnősült. Második felesége az eperjesi (!) Anna Maria Fucker.[82] Még hol keresztszülként, hol házassági tanúként 1797-ig előfordul a miskolci anyakönyvekben, majd eltűnik szemünk elől. Halálzási adatot nem találtam, így inkább csak feltételezem, hogy Eperjesre költözhetett felesége családja és férjzett lánya közelébe. 1794-ben férjhez megy Joannes Csavajda és Theresia (?) Raab leánya, Mária és 1827-ben keresztnaként szerepel egy Ráb Mária.[83]

Sem Christian Raabot, sem a két Raab lányt nem tudjuk egyelőre a minket érdeklő ötvös dinasztiával kapcsolatba hozni. Figyelmünket személyükre a fent említett kehely, melynek készítési helyét és mesterét talán a későbbi kutatás még tisztázhatja, illetve az a tény hívta fel, hogy az 1817-ben Lőcse közelében szemünk elől eltűnt Matthias Raab 1840-ben Miskolcon felbukkant. Sajnos csak a Halotti Anyakönyvben 1840. május 1-jén, mint „Ráb Mátyás, lőcsei születésű, kolikálásra jutott ötvös, 60 éves”. [84] Semmi további adatunk nincs, de valószínűleg családi kapcsolatok motiválták a költözést, és ezért kíváncsi vagyok a további kutatás rendelkezésére bocsátani.

Az esztergomi Raab

Foglaljuk össze az esztergomi Raab ötvösre eddig ismert adatokat Esztergom ötvösségének monográfiusa, Somogyi Árpád alapján: 1841-ben meghal Melichar Márton esztergomi ötvös. Christian Raab, a hírneves győri mester folyamodványt ad be a városi tanácshoz, melyben engedélyt kér, hogy megvehesse a néhai Melichar szerszámai és kéri, hogy ezáltal bevétessék kebelbeli lakosnak. Győr város ajánló levele alapján 1 frt 30 kr lefizetése után a kebelbeli lakosok közé felvették. A polgárjoggal elnyerte a mesterség helyben való gyakorlásának jogát is. Nem volt szándékában áttelepülni Esztergomba (éppen céhmester volt Győrben!), csak tanítványa és unokaöccse, Raab József számára akarta megteremtteni a jövőt. Raab József, miután Raab műhelyében felszabadult, legény maradt. Kereste az önállósulás módját. Mestere jobbnak látta, ha nem Győrben, hanem távolabb, pl. Esztergomban találja ezt meg. Átdta Melichar megvásárolt műhelyét Raab Józsefnek, aki ezáltal esztergomi ötvössé lett. 1841. október 29-én beírták az esztergomi polgárok könyvébe, mint Raab József Győr városi születésű aranyműves mestert. A város részére különböző munkákat végzett 1845–46 folyamán, 1847-ben házat vett.[85]

Köszeghy korábban Ignatz Raab esztergomi ötvösről beszél. Megemlíti, hogy Christianus Raabnál tanult Győrben és 1836-ban szabadul fel. Adata 1846-ból származik.[86] Itt Köszeghy az általa ismert győri céhíratokban szereplő Ignatz Raab adatait ráruházza egy esztergomi ötvösre, akiről nyilvánvalóan ekkor még nagyon keveset tud. Az ellentmondások feloldását megkísérlődő, az eredeti dokumentumokhoz fordultam. A győri ötvösök jegyzőkönyvében,[87] mely tartalmazza az inasszegődtetéseket és szabadulásokat, Joseph Raab nem szerepel.



9. Sótartó. Christian Raab, 1824. Kat. 22. sz. Iparművészeti Múzeum



10. Cukordoboz. Christian Raab, 1827. Kat. 25. sz. Xantus János Múzeum, Győr

Az 1836-ban szabadult inas neve Ignatz Raab és egyértelműen Christian Raab fia.[88] Azonban tudjuk, hogy a győri ötvöscéhnek volt egy másik jegyzőkönyve is, melyet a meglévővel párhuzamosan 1767—1860 között vezettek a céh ügyeiről.[89] Ebben a jelenleg kallódó jegyzőkönyvbe írták be a mesterek felvételét, a tisztség-változásokat stb. és valószínűleg ebben vezették a legényszegődtetéseket is. Itt szerepelhetett egy Joseph Raab, de biztos, hogy nem tanult és nem szabadult Győrben.

Ellenőriztem a Somogyi által hivatkozott esztergomi levéltári adatokat is.[90] Esztergom szabad királyi város

tanácsülési jegyzőkönyvében 1841. augusztus 7-i dátummal 1558 sz. alatt szerepel a következő bejegyzés: „Raab Keresztély sz. kir. Győr városi polgár, és aranyműves mesternek az eránti kérelem levele olvastatott fel, hogy a felmutatott Győr városi hiteles bizonyítvány szerint, jó magaviseletű lévén, miután néhai Melicher Márton aranyműves szerszámjait és mesterségi műveit megvenni szándékozna kebelbéli lakosnak bevétetné. Mely kérelem eránt észrevétel nem lévén a kérelmes keb. lakosnak bevétetett miszerént ortalom válság fejében a kamrási hivatal 1 frt 30 krt a nevezett új lakostól beszédvén a házi pénztár számadásában bevételbe vezérteni utasításon.”

Ugyancsak a tanácsülési jegyzőkönyvben „1841-ik őszi 1-i napján” szerepel 1945. sz. alatt a következő bejegyzés: „Felolvastatott Raab József kebelbéli lakos és aranyművesnek az eránti kérés levele, hogy jó magaviselete, és sz. kir. Győr városi polgár lett tekintetébül keb. polgárnak bevétetné. Eme kérés észrevétel nélkül elfogadtatván felelküdtetésül következő ülésre felhivatandó.”

Somogyi cikkében erre a két bejegyzésre hivatkozik. Egy Christian Raab esztergomi műhelyvásárlását tökéletesen a jegyzőkönyvnek megfelelően adja elő. Azonban Józseffel való kapcsolatának részletei nem szerepelnek a jegyzőkönyvben, így megfelelő forráshivatozás nélkül ez csak kombinációként vehető figyelembe. Foglaljuk össze ezeket az adatainkat:

— Raab József esztergomi ötvös, korábban győri lakos. Biztos esztergomi levéltári adatok említik 1841, 1845, 1846 években. Az inaskodására, rokoni kapcsolataira vonatkozó eddigi adatok csak kombinációk.



11. Tejforraló lábas. Christian Raab, 1827. Kat. 30. sz. Balassi Bálint Múzeum, Esztergom



12. Mentekötő lánc, Christian Raab, 1827. Kat. 32. sz. István Kirdly Múzeum, Székesfehérvár

— Ignacz Raab, Christian Raab fia Győrben inas, 1836-ban szabadul fel (Jankó csak annyit mond róla, hogy Kőszeghy 1846-ból egy Ignatz Raab nevű ötvöst Esztergomban említ,[91] tehát elfogadja az azonosítást).

— Raab Keresztély (Christian Raab) átveszi egy esztergomi ötvös műhelyét és esztergomi lakos lesz.

Láthatjuk, hogy Kőszeghy 1846-os adatának kulcsfontosságú szerepe lenne. Ő azonban forrásmegjelölés nélkül csak annyit közölt jegykönyvében, hogy Ignatius Raab ötvöst 1846-ban említik Esztergomban és zárójelben megjegyzi, hogy Győrben tanult és szabadult fel Christian Raabnál. A fentiekből nyilvánvaló, hogy míg az inaskodásra utaló adatok Jankótól erednek, maga az 1846-os adat tőle független.

Nem ismerjük Kőszeghy adatának forrását,[92] így nem nézhetünk utána, hogy abban pontosan ez a keresztnév szerepelt. Viszont az Iparművészeti Múzeumban őrzött kéziratos jegyzetgyűjteményben már ő maga korrigálja az ötvös nevét Józsefre, megadva, hogy az esztergomi polgárjog kelte 1841. X. 29. és zárójelben megjegyzi, hogy a Jegykönyvben a keresztnév tévesen Ignác.[93] Somogyi tehát lényegében már nyílt kapukat döngtetett, viszont nagy érdeme a levéltári adatok feltárása és közlése. Sajnos ezek interpretálásában kicsit messzire ment. Ezek az adatok ugyanis nem árulják el, hogy Raab József honnan származott, hol tanult, hol legényeskedett, merre vándorolt. Az a tény azonban, hogy felvételi kérelmében győri lakosként szerepel, valószínűsíti, hogy előzőleg már hosszabb ideje lakott Győrben és kézenfekvő, hogy feltegyük, a győri Christian Raab műhelyében dolgozott. Az összes többi eddig hozzáférhető adat (inaskodás, szabadulás) nem rá vonatkozik, hanem Ignatz Raabra, aki szabadulása után valószínűleg apja műhelyében dolgozott tovább, ahol ekkor már a legkisebb fiú, Ferenc inaskodott.

Szükségese nek tartottam összefoglalni a kutatás során eddig publikált adatokat és kiszűrni mindent, ami bizonytalan volt saját adataim közlése előtt, ugyanis az ezekből

kényszerítő erővel eredő következtetésnek is van gyenge pontja. Lássuk ezeket az adatokat, melyek egyúttal az esztergomi Raab család életének fontosabb eseményeit mutatják: 1858. február 16-án Esztergomban a Belvárosi plébánián Hermann Franz de Haldenberg katonatiszt bécsi lakos nőül vette Raab Máriát. A menyasszony 18 éves, győri születésű és szüleivel, az evangélikus Raab József aranyművessel és a katolikus Vansits Máriával



13. A mentekötő lánc (Kat. 32. sz.) részlete



14. A mentekötő lánc (Kat. 32. sz.) részlete

Esztergomban lakik a 337. sz. házban.[94] Hamarosan, 1859. szeptember 29-én már a fiát anyakönyvezik Esztergomban, Franciscus Carolus Maria néven. Érdekes módon a keresztszülők rovatában szülei, Raab József és Vansitz Mária szerepelnek. (Lehet, hogy a gyerek máshol született, de a nagyszülők itt is bejegyeztették?). Többször találkozunk Raab vagy Ráb József és Vansits, Vansitz, Vanschitz Máriával keresztszülőként is, általában ugyanannál az egy-két családnál 1852—1862 között.[95] Ezután már csak halálozási adatokat találtam. Raab József aranyműves Woschitz (!) Mária özvegye, győri születésű, 72 éves, Esztergom 337. sz. alatti lakos 1885. június 14-én halt meg kimerülés következtében. (Feleségének nem találtam meg a halálozási dátumát.)[96] Nyolc év múlva, 1893. december 9-én Esztergom Buda u. 337. sz. alatt (vagyis az apai házban) meghalt a győri születésű Raab Mária, Rödiger János nyugalmazott cs. és k. tábornok neje, 54 éves korában. Úgy látszik másodszor is férjhez ment (nem tudom első férje mikor, hol halt meg és mikor, hol kötötték meg a második házasságot) és apja halála után (?) visszaköltözött az apai házba.[97]

Ezen adatokból Raab József életkorát, felesége nevét, leánya nevét és életkorát a korábban ismertetett győri adatokkal összevetve azt kapjuk, hogy ezek az ifjabb Christian Raab adataival egyeznek meg. Vagyis Raab József Győrben született, Christian Raab győri ötvös-mester fia, ott tanulta ki a szakmát, ott szabadult fel, majd megvette (esetleg apja segítségével) az esztergomi műhelyt, és átköltözve Esztergomban lett mester és polgár. Miért és hogyan változtatott keresztnévet a letelepedés és a polgárjog elnyerése között? Erre nem tudok felelni egyelőre, de az azonosításnak egyetlen adat sem mond ellent. Életkörülményeiről új lakóhelyén nem sokat tudunk, de tudjuk, hogy az esztergomi iparosok általában nem tudtak megélni iparuk gyakorlásából. A Hetilap cikkírója 1845-ben arról panaszkodik, hogy mezőgazdasági tevékenységet fejtenek ki és keresetüket nem műhelyeikbe fektetik be.[98] Raab Józsefnek az átlagosnál talán jobban ment sora, mert tudjuk, hogy letelepedése után viszonylag hamar, már 1847-ben házat vett.[99] Munkásságát a fennmaradt emlékek alapján

csak az ötvenes évekig követhetjük. Azonban ő az egyike annak a két ötvösnek, akiket a pest-budai kereskedelmi és iparkamara statisztikai kiadványa Esztergomban számon tart 1856-ban és az ott említett két legény egyike is nála dolgozhat.[100] Még 1863, 1864 és 1867-ből is van róla adatunk.

1863-ban gyűjtést indítottak egy esztergomi kisdudóvoda létesítésére. Raab József aranyműves 1 forintot jegyzett. Ez közepes adomány volt.[101] 1864-ben pedig az éhezők javára adakozott 1 Ft-ot.[102] 1867-ben a város adakozást rendelt el az aradi vértanúk emlékére felállítandó emlékoszlopra. Raab József 50 krajcárt adományoz.[103] Ez is közepes adománynak nevezhető (a másik esztergomi ötvös, Riedl Ferenc csak 20 krajcárt ad), ami esetleg vagyoni helyzetét is mutatja. A műhely megszűnéséről egyelőre nincs adatom. Mielőtt a teljesítésre törekvés! jegyében ismertetném a családdal egyelőre kapcsolatba nem hozható többi Raab adatát, megrajzolom jelenlegi ismereteim alapján a Raab ötvös-dinasztia családfáját.



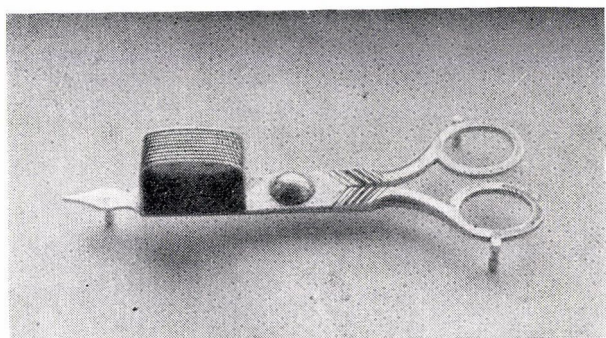
15. Talpas sőtartó, Christian Raab, 1830. Kat. 35. sz. Farkas Kálmánné, Budapest



16. Keresztelőérem foglalata, Christian Raab, 1833. Kat. 43. sz. Székesegyház, Győr

A Raab családnév Magyarországon nagyon régi és nagyon elterjedt. Pozsonyban már 1455–1498-ból ismerünk egy Rab (Győr) Ulrich nevű ötvösmestert^[104] és Győrben már a 17. század végén előfordul ez a név.^[105] Korban közelebb adataink egyre szaporodnak, de ezeket egymással és a minket közelebbről érdeklő ötvösdinasztiával összekapcsolni természetesen nem lehet. Mivel a család felvidéki eredetű, kapcsolatait is elsősorban ott kell keresnünk, de az adatok hiányos volta ezt egyelőre nem teszi lehetővé. Azonban, mivel szeretnénk ezeket az adatokat a későbbi kutatás rendelkezésére bocsátani, az alábbiakban rövid áttekintést adunk a minket jobban érdeklő ötvösökkel kezdve. A felsorolást kezdem egy „IACOBUS RAB ANNO 1684” feliratú jelzetlen ezüstpohárral, mely valamikor az egyik felvidéki cipészcéh céhpohara volt, jelenleg a csetneki evangélikus egyház tulajdona.^[106] Brassóból ismerjük Jacobus Raab ötvösmestert,^[107] ki Georg Oleschernél tanult Brassóban 1724–1727-ig. 1732-ben lett mester, bár egyik remekét nem fogadták el. 1741–1746-ig az ifjú mesterek szószólója és a céh olvasztókemencéjének egyik felügyelője (Hüttenherr), 1780-ban halt meg mint a céhtanács tagja. Művei nem ismertek. (Sajnos a fenti céhpohárral nem hozható kapcsolatba.) A brassói Raab család régi patricius család, tagjai fontos hivatalokat töltenek be. Egy Johannes Raab 1612-ben törösvári várnagy, egy másik Johannes Raab 1717–1733 között tölt be városi hivatalokat. Michael Raab 1728–1735 között tanácsos, 1735-től haláláig (1745) szenátor, közben számos hivatalos megbízása van.^[108] 1833-ban Szeben városának (Kisszeben, ma Sabinov, Csehszlovákia) jelentésében szerepel Raab Daniel ötvösmester,^[109] akiről annyit tudunk, hogy ugyanitt született és 1813. augusztus 10-én a kassai céh előtt szegődik inasnak Stark János mesterhez, akit Mihalik József monográfiájában ugyan nem sorol fel a kassai mesterek sorában, de tudjuk róla, hogy 1811. október 18-án vidéki mesterként felveszik a kassai céhbe és ezután Gölncibányán működik.^[110] Raab Daniel Kassán szabadul fel 1818. június 29-én.^[111] Talán mesteréhez hasonlóan ő is a kassai céh vidéki mestere lehetett, bár az általam ismert céhanyagokban nem szerepel. Művei nem ismertek.

Bécsben működik 1836 körül és még 1855-ig vannak adatok Carl Raab ötvösmesterről, kinek mesterjegye pajzsba foglalt CR monogram.^[112] Viszonylag korán, 1715–1787 között Trencsén és Nyitra megyében dolgozott a cseh-morva jezsuita festő, Raab Ignác.^[113] Ugyancsak festő volt Georg Raab (1821–1885) osztrák



18. Koppantó. Christian Raab, 1842–48. Kat. 51. sz.
Főapátság, Pannonhalma



19. Keresztelőérem foglalata. Christian Raab ?, Kat. 53. sz.

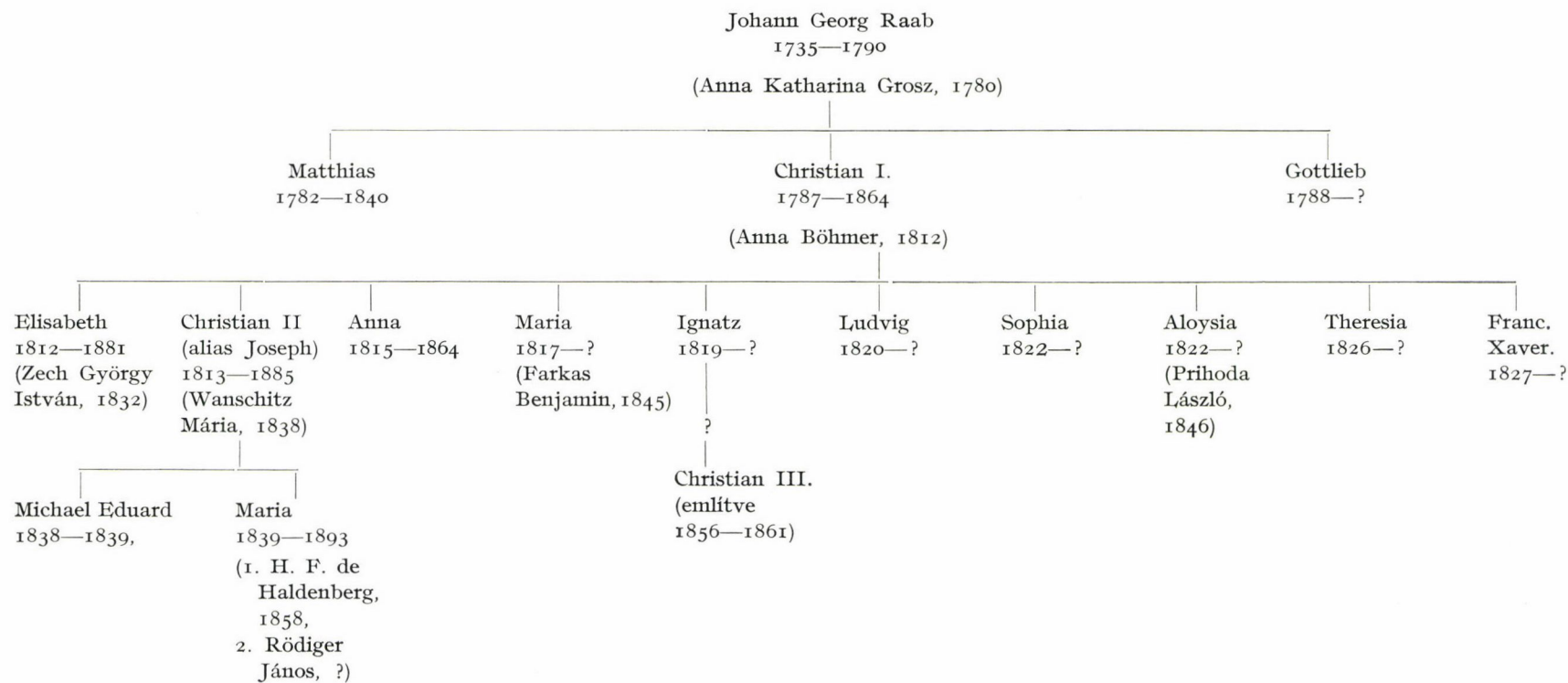


17. Érem foglalata. Christian Raab, 1839. Kat. 45. sz.
Székesegyház, Győr

arkkép- és zsánerfestő^[114] és a zólyomi születésű Raab Ervin (1874–1959) festő és grafikus.^[115] Nemcsak a Felvidéken született, de életének nagy részét ott töltötte és munkássága is oda kapcsolta Raab Károly (Besztercebánya 1840–Körmöcbánya 1922) evangélikus lelkészt és író.^[116] Vágújhelyen született Raab János és Igo Anna lánya, Franciska 1834-ben. A család később Esztergomba költözött, ahol Franciska kétszer is férjhez ment (Lerch István 1858, Németh Mihály 1861) és mindkét házasságból több gyerek született.^[117] Esztergomban halt meg 50 éves korában egy másik (?) Raab Franciska, Fehér Ferenc napszámos neje 1890-ben.^[118]

A Pest megyei Bagon született 1825-ben Raab István uradalmi vadász és Deme Erzsébet fia, Antal. Első felesége Mayer Julianna, második felesége a győr-nádorvárosi Ambrus Erzsébet. Az esküvő 1868-ban volt Győrött. Ekkor Raab Antal uradalmi vadászként a Komárom megyei Kisbéren lakik.^[119]

A győri Raab ötvöscsaláddal egy időben még legalább négy másik Raab család él Győrött, melyek egymással nem hozhatók kapcsolatba, de felsorolásukat, mivel adataik az ötvösmester adataival összetéveszthetők, szükségesnek tartom.





20. Gyertyatartó pár. Raab József, 1845. Kat. 7. sz. Balassi Bálint Múzeum, Esztergom

Legtöbb adat Raab József gombkötő mesterről és családjáról áll rendelkezésünkre. Raab József 1799 körül született a Zala megyei Szerdahely mezővárosban, a Muraközben. Szülei Raab János és Stephanits Terézia. Győrbe költözött, a Belvárosban telepedett le és 1821. február 20-án feleségül vette Simonyi Évát. [120] Választópolgár lett [121] és megbecsült mester. A házasságból 3 fiú és 6 lány született, de csak 2 fiú és 1 lány érte meg a felnőttkort. [122] Fia, István 1834-ben született és valószínűleg azonos azzal a Raab István belvárosi asztalosslal, kinek Nagy Máriától született leánya, Mária, másfél éves korában, 1873-ban halt meg. [123] Lánya, Klára, 1850-ben Frunyo János csizmadiamester felesége lett. [124] Legtöbb adatunk legidősebb fiáról, Józsefről van. Raab József 1822. február 28-án született, városi írnok és hites ügyvéd. 1847–49-ben az Olvasóegylet könyvtárosa. 1849-ben előbb a magyar, majd az osztrák kormányzat által kinevezett városi beszállásolási biztos volt, [125] 1848-ban a győri nemzetőrség II. századában szolgált [126] és ugyanebben az évben október 1-jén megnősült. Neje Fejér Erzsébet, Fejér János szabómesternek, a főtemplom sekrestyésének lánya. [127] Id. Raab József 1846-ban, felesége 1889-ben halt meg. [128]

Rengeteg anyakönyvi adattal rendelkezünk a győri-újvárosi Rab családról, melynek családnevét később Raabnak írják. Antonius Rab az anyakönyvben zingarus, neocolonus megjelöléssel szerepel. Felesége Theresia Rigó. Hét gyerekük közül három fiatalon meghalt, egyről nincs adatunk. Legidősebb fia, Andreas 1801-ben született és kovácmester lett, lánya Catharina 1807-ben, Eva 1815-ben született. Antonius 1819-ben halt meg. [129] Andreas Rab kovácmester felesége Árvai Julianna volt. Nyolc gyerekük közül kettő biztos hogy fiatalon (7 ill. 13 évesen) halt meg, négyről a születési dátumon kívül semmit nem tudunk. Andreas Raab (már majdnem mindig így írják a nevét) 1847-ben halt meg. [130]

Catharina Rab Vörös Jánoshoz ment férjhez, de férje 1840 előtt már meghalt. Kislánya 1825-ben, egyéves kora előtt halt meg. [131] Eva Rab valószínűleg azonos azzal a Raab Évával, kinek férje Burghard Lipót és lánya, Orsolya 1841-ben Győrszigeten megy férjhez. [132] Andreas Raab gyerekei közül Anna, ki 1825-ben született, valószínűleg azonos azzal az Anna Raabbal, kinek 1863-ban Michael Hajdától fia születik. [133] Joannes nevű fia 1830 körül született, apjához hasonlóan kovácmester lett és 1852-ben feleségül vette Catharina Vargát és hat gyerekük született. [134] Szintén Győr-Újvárosban él az 1780 körül született Theresia Raab, Joannes Tinkovits felesége. Hat gyerekük született 1800 és 1813 között. Férje halálozási évszámát nem ismerem, de Theresia Raabnak (vagy névrokonának?) 1814-ben már Joseph Limpiktől születik egy fia. Ő maga 1832-ben hal meg. [135]

Egymással és a fentiekkel nem függnek össze a következő adatok: 1810-ben születik Franciscus, Georgius Ráb és Susanna Nagy fia [136] és 1853-ban Antonius Raab kőműves és Anna Turi fia, Julius. [137] 1813-ban halt meg Mathias Raab, kit ezen adat előkerüléséig összetévesztettem a lőcsei ötvössel. Ez a Matthias Raab azonban pozsonyi származású napszámos volt és halálakor 78 éves, vagyis közel 50 évvel idősebb ötvösünknel. Ugyanebben az évben halt meg özvegy Elisabetha Rab 65 évesen. Egyéves kora előtt halt meg 1855-ben Carolina Rab. [138] Ez az adatgyűjtemény egyáltalán nem nevezhető teljesnek, mivel néhány város anyakönyvét néztem csak át és ezeket is szűk időhatárok között, a Raab ötvöscsalád rokonai kapcsolatai után kutatva.

Matthias Raab munkássága

Matthias Raab munkásságáról semmit sem tudunk, legalábbis egyetlen tárgyat sem kapcsolhatunk hitelesen személyéhez. Tehetünk azonban két megjegyzést. Egy-



21. Talpas csemegés tál. Raab József, 1845. Kat. 8. sz. Balassi Bálint Múzeum, Esztergom

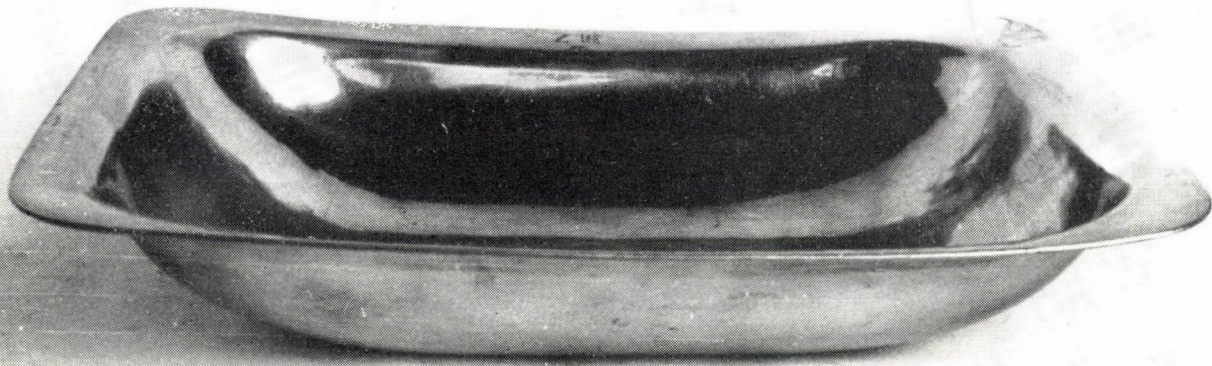
részt műveit kétségtelenül az eddig feloldatlan vagy feloldottnak vélt MR jeggyel jelölt és felvidéki eredetűnek meghatározható tárgyak között kell keresnünk. Különösen a jellegzetes városi próba nélküli, vagyis csak „13” vagy „12” számból álló próbajegyű tárgyak vehetők gyanúba. (Gondolok például a Matthias Rombauer eperjesi ötvösnek tulajdonított K: 642 jegyre.) Ebből a szempontból fontos lenne (ha ez megoldható lenne) ezen tárgyak jegyeinek gondos összehasonlítása. Másrészt fel kell itt hívni a figyelmet a későbbi a mesterjegy alapján Christian Raabnak tulajdonított keresztelő éremre (Kat. sz. 51). Az ezen található próbajegy eddig győri tárgyon még nem fordult elő, az egyetlen ehhez hasonló jegy a K: 1878 rimaszombati próba az 1860-as évekből. Ha a későbbi kutatás nem tudja ennek a jegynek a győri használatát igazolni (nem találjuk meg a jegyet más győri mesterjeggyel vagy megtaláljuk nem győri mesterjeggyel is), úgy ez az érem bármely más Raabnak tulajdonítható, így természetesen Matthias Raabnak is.

Christian Raab 1810-ben telepszik meg Győrött. Mestere, a lőcsei Kolbenheyer János műhelyéből a XVI. Lajos stílus ismeretét hozta magával. Kolbenheyernek két kelyhét ismerjük [139] az iglói, illetve a jamniki katolikus templomból. Az iglói, 1795-ben készült felirata szerint, kerek talpát gyöngykörrel és akantuszlevelekkel díszített plasztikus sáv díszíti. A kehely szára és nódusa is akantuszlevelekkel díszített. Ez a díszítés a talán valamivel korábban készült jamniki kehely nódusán is megtalálható, de ennek talpa még barokkos kiképzésű. A levéldísz Christian Raab több művén is előfordul. A XVI. Lajos stílus mellett a század első évtizedének uralkodó stílusa, az empire határozza meg Raab munkásságát, mely átível a teljes biedermeier korszakon, átveszi ennek stílusjegyeit is és időben belenyúlik a historizmusba. Az ennek egyik első fázisát jelentő neobarokk stílus elemeit azonban ismert művein még nem találjuk meg.

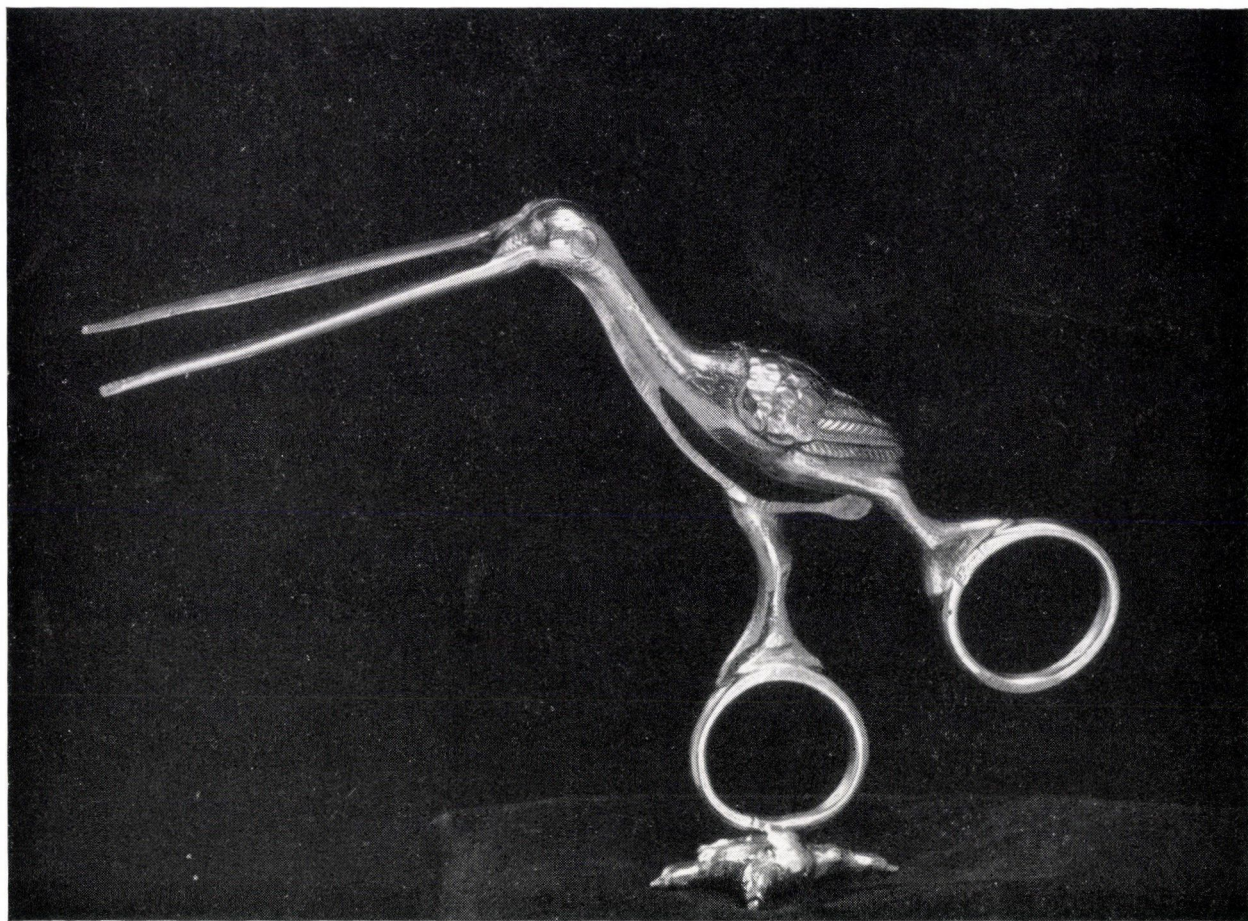
Mesterünk nagy lendülettel kezd dolgozni, és ahogy már láttuk, hamarosan elismert mester lett. A műhely tevékenysége, legalábbis mennyiségi szempontból, első céhmestersége idején tetőzik, majd még egy évtizedig tartja magát, hogy utána megkezdődjön a hanyatlás, melyet még második céhmestersége sem tud feltartóztatni, pedig közel húsz évig tartott.

Raab második céhmestersége idején alaposan megváltozott a győri ötvösség környezete. Korábban jelentős ötvösközpontok, Debrecen és a bányavárosok már a század első negyedétől kezdve fokozatosan elvesztették jelentőségüket. A fejlődés következtében új gazdasági központok alakultak: Szeged, Győr és elsősorban Pest. Ezek a városok vonzóak a műiparosok, közöttük az ötvösök számára is, [140] habár ez Pest kivételével egyelőre fennmaradt művekkel nem nagyon dokumentálható. A győri céhbeli ötvösök helyzete azonban ez időben alaposan megnehezedett. 1842-ben azt írják, hogy mestersegük termékeinek értékesítését a várost ellepő házalók, az értéktelen csecsebecséket áruló kalmárok, de nem utolsósorban a győri vásárokról „szép somma pénzt elvivő” bécsi művesek egyre nehezebbé teszik. [141] 1845–1847-ben pesti és bécsi kereskedők a vásár idejére raktárat létesítenek és újságban hirdetik áruikat és szolgáltatásaikat. [142]

1842-ben arról is panaszt tesznek a tanácsnál, hogy Szigetben (Győrsziget) is már 3 aranyműves dolgozik, s a vevők odajárnak, mivel ott olcsóbban vásárolhatnak. A szigeti iparosok könnyen állják a versenyt, mert az ő adójuk, ház- és boltbérük alacsonyabb, s a városban házalva kínálják portékájukat. [143] Győrsziget ebben az időben püspöki birtok.



22. Kézmosó tál. Raab József, 1845. Kat. 9. sz. Magyar Nemzeti Múzeum




















23. Bábacsipesz. Raab József, Kat. 17. sz. Magyar Nemzeti Múzeum

Ezek a nehézségek, az ezzel járó céhmesteri kötelezettségek megszorodása és talán egyre előrehaladottabb kora magyarázhatják, hogy műhelyének tevékenysége csökken. Ez nemcsak abból látszik, hogy kevesebb inast szegődtet, hanem távol maradt a kor mestereit megmozgató ipar műkiállításokról is. Először ez a távolmaradás még nem feltűnő, hiszen az első két pesti ipar műkiállításán az ötvösök általában nagyon tartózkodóan vettek részt. Nyilván féltették céhes kiváltságaikat.[144] A tartózkodás a harmadik, az 1846-os kiállítás idejére oldódik csak fel.[145] Ekkor már nemcsak Pesten van kiállítás, hanem megrendezésre kerül az első győri ipar műkiállítás is. A Pestről érkezett bírálóbizottság meglepődött, hogy a vidéki városban négy arany- és ezüstműves szebbnél szebb készítményeit láthatta kiállítva és munkájukat érmeikkel is elismerte.[146] A pesti Hetilap külön méltatja munkáikat az ízlés vonatkozásában és munkásságukat „művészségnek” nevezi.[147] Ebben az időben Győrben öt ötvösmester működik. Négy kiállít (Christen, Ortner, Hauszer, Streicher), és éppen a céhmester Christian Raab nem. Ha dolgozik is, keveset termelhet, és ezért ismert művei közt nem is találunk 1845–46 után készültet. Az alábbiakban összeállítottam egy táblázatban a művek jegyzékét. Összeállításomban eltértem Kőszeghy rendszerétől, melyben az időbeli sorrendbe állított mesterjegyek alá sorolta be időrendben a tárgyakat. Én a próbajegyek alapján soroltam időrendbe a tárgyakat, remélve, hogy így a mesterjegyek használatából további következtetések vonhatók le. (A tárgyak ismertetésénél ennek a táblázatnak a sorszámaira fogok hivatkozni.)[148] (A Kőszeghynél nem található jegyeket megpróbáltam a jegykönyv rendszere szerint két jegy közé sorolni és ezeket a jegyeket az előző jegy számával és betűvel, vagy ahol a betűt a jegyzőkönyv már igénybe vette, számokkal jelzem.)

Mesterjegyeit vizsgálva feltűnik, hogy az 1820-as évekig a jegyek általában váltják egymást. Előbb álló betűkből álló CR monogramot használ (K: 750) majd egy bonyolultabb Ch. Ráb jegyet (K: 751) kurzív, kötött betűkkel. Ezután visszatér a monogramhoz, de most már egymásba kapcsolja a betűket (K: 752, 753, 754^A) illetve pajzsba foglalja (K: 752^A és K: 752^B. Ez utóbbit csak egy feljegyzésből ismerem). A 20-as évek elején rövid időre megjelenik egy Ráb kurzív betűs jegy (K: 754), melyhez a 30-as években visszatér. 1827-ben a korábban egyszer 1813-ban már előfordult, teljesen kiírt kurzív betűs Raab jegy jelenik meg és rögtön két változatban is (K: 754^B és 754^C). Ez van a 23. sz. tárgyon is, bár az árverési katalógus csak mint új mesterjegyet említi, de volt alkalmam megnézni közelebbről, és valószínűleg ez a jegye a 24. sz. tárgynak is. A svájci katalógus ugyan csak Raabot említi, de mivel a 39. sz. tárgy esetében kiírták a Christianus Raab nevet, felteszem, hogy itt azért szerepel más meghatározás, mert ezt a jegyet nem találták meg Kőszeghynél. Ezen kívül még 7 tárgyon fordul elő ez a két jegy 1827-ben. Még ebben az évben felbukkan egy új jegy is, nyomtatott RAAB formában (K: 754^D). Ez visszatér az 1840-es években, mint ahogy a kurzív változatot is ismerjük 1830-ból és 1844-ből is. (Ez utóbbit az árverési katalógus az esztergomi Raabnak tulajdonítja, de a győri próbajegy egyértelműen Ch. Raab munkái közé sorolja.) 1830-tól kezdve két jegy van használatban az eddigiekkel párhuzamosan: a K: 754 kiírt Ráb jegy és a K: 753-at felváltó K: 755 monogram. A K: 754 jegyet a 40-es évek elején felváltja a rendkívül hasonló K: 756 jegy.

Külön kell szólni a K: 756^A mesterjegyről és a K: 726^B próbáról. Mindkét jegy szokatlanul kis méretű. Ilyen méretű jegyeket inkább aranyba szokás alkalmazni. A lábon (54. sz.) a próbajegy elmosódott, lehet 10 és 13 is.

		
K: 750	K: 751	K: 752
		
K: 752 ^A	K: 752 ^B	K: 753
		
K: 754	K: 754 ^A	K: 754 ^B
		
K: 754 ^C	K: 754 ^D	K: 755
		
K: 756	K: 756 ^A	K: 756 ^B
		
	K: 726 ^A	K: 726 ^B

24. A Raab-család ötvösjegyei

Christian Raab munkái:

Sorszám	Év	Próba	Évbetű	Mesterjegy	Tárgyleírás	Tulajdonos
1.	c. 1810	K: 714	—	K :750	Alakos sótartó, M. 10,7 cm	Iparművészeti Múzeum, Bp.[149]
2.	c. 1810	K: 714	—	K: 750	Kávéskanál, 20 g	Műkereskedelem, Bp. 1983[150]
3.	—	—	—	K: 750	Szempár, fogadalmi tárgy	Celldömölk, egykori bencés apátsági templom[151]
4.	c. 1810	K: 715	—	K: 751	Két empire kávéskanna, M: 22 cm és 36 cm	Magángyűjtemény, Bp. [152]
5.	c. 1810	K: 715	—	K: 751	Empire kávéskanna, M: 23 cm	Egykor Pekár Imre dr., Bp.[153]
6.	c. 1810	K: 715	—	K: 752	Madonna képről való korona	Egykor Magyar Nemzeti Múzeum[154]
7.	1812	K: 715A	—	K: 752A	6 evőkanál I.I. monogrammal, 407 g	Műkereskedelem, Bp. 1985[155]
8.	1812	K: 715A	—	K: 752B	Áttört peremű, füles csemegekosár, 87 g	Magántulajdon[156]
9.	1813	K: 715B	—	K: 754 B vagy C	„Jézus Szíve”, fogadalmi tárgy	Egykor Győr, Újvárosi plébániatemplom[157]
10.	1815	K: 716	—	K: 752	Fedeles lábas	Ernst-Aukció, Bp.[158]
10.a.	1815	K :716	—	K :752	6 kávéskanál SI, monogrammal, 120g	Műkereskedelem, Bp. 1988 [158a]
11.	—	—	—	K: 752	Kés	Iparművészeti Múzeum, Bp.[159]
12.	1816	K: 716A	—	K: 752	Női portré, fogadalmi tárgy	Bodajk, Rk. plébánia-templom[160]
13.	1816	K: 716A	—	K: 752	Tejeslábas fanyéllel	Dr. Kováts Zsuzsanna, Szeged[161]
14.	1818	K: 716B	—	K: 753	Tejmerő kanál	Iparművészeti Múzeum, Bp.[162]
15.	1819	K: 717	—	K: 753	Tejszíneskanna fanyéllel	Egykor Singer Károly dr.[163]
16.	1819	K: 717	—	K: 753	Áttört szegélyű kerek tálca	Egykor Baross János, Bp.[164]
17.	1820?	K: 717 A?	—	K: 753	Ujj, fogadalmi tárgy	Tét, Rk. plébánia-templom[165]
18.	1820?	K: 717 A?	A	K: 753	Szempár, fogadalmi tárgy	Tét, Rk. plébánia-templom
19.	1821	K: 718	—	K: 753	Kariatidás sótartó	Magántulajdon[166]
20.	1823	K: 719	A	K: 754	Keresztelő érem filigrán foglalata	Magyar Nemzeti Múzeum, Bp.[167]
21.	1823	K: 719	—	K: 753?	Tejmerő kanál	Egykor Kovács Ferenc, Bp.[168]
22.	1824	K: 719A	—	K: 754A	Két összefont kígyóra támaszkodó sótartó	Iparművészeti Múzeum, Bp.[169]
23.	1827	K: 719B	B	K: 754 B vagy C	Merőkanál	Műkereskedelem, Bp. 1984[170]
24.	1827	K: 719B	—	K: 754 B vagy C	Serpenyő, három lábon, fanyéllel, 300 g	Műkereskedelem, Svájc, 1979[171]

Sorszám	Év	Próba	Évbetű	Mesterjegy	Tárgyleírás	Tulajdonos
25.	1827	K: 719B	B	K: 754C	Tégla alakú cukordoboz	Xantus János Múzeum, Győr[172]
26.	1827	K: 719B	B	K: 754B	Két összefont kígyóra támaszkodó sőtartó	Iparművészeti Múzeum, Bp.[173]
27.	1827	K: 719B	B	K: 754B	Pólyás, fogadalmi tárgy, M: 9×4 cm	Székesegyház, Győr[174]
28.	1827	K: 719B	B	K: 754B	Szögletes szelence, vésett alap- és fedőlappal	Iparművészeti Múzeum, Bp.[175]
29.	1827	K: 719B	—	K: 754C	Sőtartó hermás lábakon	Magyar Nemzeti Múzeum?[176]
30.	1827	K: 719B	B	K: 754C	Tejforraló lábas fanyéllal	Balassi Bálint Múzeum, Esztergom[177]
31.	1827	K: 719B	B	K: 754C	Feszület, korpusszal, M: 10,5×6,5 cm	Székesegyház, Győr
32.	1827	K: 719B	—	K: 754D	Mentekötő lánc	Székesfehérvár, István Király Múzeum[178]
33.	182x	?	B	K: 754C	Szív, fogadalmi tárgy	Újvárosi plébániatemplom, Győr[179]
34.	182x	?	—	K: 754C	Pólyás, fogadalmi tárgy, M: 10×8 cm	Székesegyház, Győr[180]
35.	1830	K: 720	B	K: 754B	Talpas sőtartó	Farkas Kálmánné, Bp.[181]
36.	1830	K: 720	B	K: 754	Fogadalmi tárgyak	Egykor Székesegyház, Győr[182]
37.	1830	K: 720	—	K: 755	Evőeszközök	Egykor Benedek H., Pápa[183]
38.	1830	K: 720	B	K: 755	Szív, fogadalmi tárgy, M: 8,5×6,5 cm	Székesegyház, Győr
39.	1830	K: 720	—	?	Rubinüveg cukortartó lábakon és fedővel	Műkereskedelem, Svájc, 1979[184]
40.	1833	K: 720 ¹	—	?	Evőkanál CJ monogrammal, 52 g	Műkereskedelem, Bp. 1982[185]
41.	1833	K: 720 ¹	—	K: 754	Női fej, fogadalmi tárgy	Celldömölk, egykori bencés apátsági templom[186]
42.	1833	K: 720 ¹	—	K: 754 vagy K: 756	Két fedeles talpas kanna, alul gerezdes testtel	Ernst Aukció, Bp. 1921 [187]
43.	1833	K: 720 ¹	B	K: 756	Keresztelő érem foglalata	Székesegyház, Győr[188]
44.	1835	K: 720 ²	—	K: 754 vagy K: 756	Fedeles cukortartó, 420 g	Műkereskedelem, Bp. 1937[189]
44.a.	1835	K: 720 ²	—	?	Gyertyatartó pár, 425 g	Műkereskedelem, Bp. [189a]
45.	1839	K: 720 ³	—	K: 756	Érem és hátlemeze	Székesegyház, Győr[190]
46.	1840	K: 720A	—	K: 754	8 soros lánc Mária képen	Egykor Karmelita-templom, Győr[191]
47.	1840	K: 720A	—	K: 755	Áttört szegélyű tálca	Egykor Sárkány F., Komárom [192]

Sorszám	Év	Próba	Évbetű	Mesterjegy	Tárgyleírás	Tulajdonos
48.	1843	K: 721	—	K: 756	Évőeszközök	Magántulajdon[193]
49.	1844	K: 722	—	K: 754B	3 teáskanál IW monogrammal, 55 g	Műkereskedelem, Bp. 1984[194]
50.	1846?	K: 723?	—	K: 756	Díszgombok	Műkereskedelem, Bp. 1984[195]
51.	1842—1848	?	—	K: 754B	Koppantó	Pannonhalmi főapát-ság[196]
52.	1848?	K: 724?	—	K: 754D	Imádkozó nő, fogadalmi tárgy	Székesegyház, Győr[197]
53.	1850—1860	K: 726A	—	K: 756	Keresztelő érem foglalata	Magántulajdon, Győr[198]
54.	?	K: 726B	—	K: 756A	Láb, fogadalmi tárgy, M: 12 cm	Székesegyház, Győr[199]
55.	?	K: 726B	—	K: 756A	Szív, fogadalmi tárgy, M: 9,5×6,5 cm	Székesegyház, Győr
56.	1847 előtt	—	—	—	Merőkanál	Magántulajdon, Győr[200]

A szíven (55. sz.) teljesen tiszta; vagy IO, ill. OI betűk, vagy 10-es szám. Ez utóbbi a valószínűbb. Azt, hogy ez finomságot jelöl-e, csak anyagvizsgálattal lehetne eldönteni. Eddig győri tárgyon ilyen próbajegy nem fordult elő és a mesterjegy is új. Azonban tekintve, hogy a győri székesegyház tárggyűjtésében bukkant fel és egyszerre két tárgyon is, feltételezhetjük győri eredetét és ebben az esetben a mesterjegy csak Ch. Raab jegyeként oldható fel. Valószínűleg aranyra alkalmazott jegyét ütötte a nem kellő finomságú ezüsből készült tárgyakra, és mivel a szokásos győri próbát ilyen tárgyra nem ütötték rá, új próbajegyet alkalmazott. (Természetesen ez egyelőre csak munkahipotézisként kezelhető.) Sajnos a két tárgy kivitele alapján készítésük ideje nem határozható meg, és így egyelőre a katalógus végére írtam csak be, azonban itt ez még nem jelenti azt, hogy ne készülhettek volna bármikor korábban is. Azonban még egy feltételezést tehetünk. Mivel a mesterjegy méretben és kivitelben is eltér Ch. Raab korábbi jegyeitől, lehetséges, hogy ez Christian III. Raab jegye, aki 1861-ben lett mester és akkor a próba a 60-as évek elejére tehető. Ezért kapott K: 726^B jelölést. A K: 726^A jelről pedig feltesszük, hogy korábban, az 1850-es évek második felében volt használatban. Sajnos a jegy még más tárgyon nem bukkant fel, ezért a kérdést nyitva kell hagynunk.

A sok eltérő jegy használatát nem magyarázható a nagy tömegű termelés miatt gyorsan tönkremenő beütő vasakkal, hiszen sok jegyet párhuzamosan használtak. Áttekintve a műveket, összevetve a jegyekkel, nem mondhatjuk azt sem, hogy a tárgyak valamilyen külső tulajdonsága, pl. a mérete, határozta volna meg a párhuzamos mesterjegy-használatot. Azonban, ha meggondoljuk, hogy ebben az időszakban (a párhuzamosan használt jegyek idején) a legnépesebb a Raab-műhely (hiszen épp 1827-ben van 5 tanulója), a 30-as évektől valamelyik fia is állandóan a műhelyben dolgozott, nem tévedünk nagyot, ha feltesszük, hogy a jegyhasználat mögött valami munkamegosztás húzódik meg. Legidősebb fia inaskodásával esik egybe egyszerre három jegy (K: 754^{B,C,D}) egyidejű használatát és talán nem véletlen, hogy a későbbi esztergomi mester éppen ezek egyikét viszi át Esztergomba. A fennmaradt műveket egyelőre túl nagy merészség lenne elosztani a mester és a műhelyben dolgozó tanítványok között, de hogy valami hasonló lehetőség már korábban is szóba jött, bizonyítja az az árverési katalógus, mely a 44. sz. tárgyat „i. f. Rab Keresztély” munkájaként határozta meg.[201]

Christian Raab műveinek kidolgozását az empire ízlés határozza meg. Kávéskannája (4. sz.) empire stílusú, a

tálca áttört szegélye (16. és 47. sz.), az erősen meghajló, levélkötegekből eredő lábak (24. és 30. sz.), a palmetták, a karomban végződő lábak, a fogóként alkalmazott puttó (39. sz.) mind-mind a késői empire jellegzetes motívumai. Ez utóbbi tárgy már 1830-ból való, a rajta alkalmazott trébelt virágok már a biedermeier ízlés jelentkezésére utalnak. Ez határozhatja meg már a sima, egyszerű megjelenésű cukortartókat (25. és 44. sz.) és ez látszik a 35. sz. sótartó hólyagos peremén.

A művek megítélését nagyon megnehezíti, hogy éppen a legszebb, legjellegzetesebb darabok vagy lappanganak, vagy külföldön vannak és így fényképek híján a katalógusok szűkszavú leírásaira vagyunk utalva. Néhány ismert tárgy alapján azonban már jellemezhetjük képességeit és korlátait.

Mesterünk arányérzéke, tömegformálása megfelel a kor színvonalának. A tárgyak technikai kivitelezése jó, de ugyanakkor az emberábrázolás, a plasztikus és ornamentális díszítések kezelése nem volt erős oldala. Különösen érezhető ez a 20-as évektől kezdve, amikor úgy látszik a népes műhely színvonala válik a fennmaradt tárgyakon meghatározóvá, a stílus egyszerűsödik, a megoldások primitívebbek lesznek. Az 1810-es években készült sótartó dézsát tartó figurája nyilvánvalóan valamilyen öntőminta segítségével készülhetett. Ezt sejtjük a sajnos csak rajzról ismert 1821-ből való sótartó kariatidájáról és a 31. sz. feszület corpusáról[202] is. Ahol azonban ilyen segítség nem volt, ott a megoldás már nem éri el ezt a színvonalat. Az 1816-os bodajki offer arca merev, kifejezéstelen. A magas domborítás ellenére az egész tárgy nagyon kedvezőtlen benyomást tesz. Ugyanez mondható el a 27., 34. és 52. sz. tárgyak kidolgozásáról is. Már a korai (1816-ból való) tejforraló lábas oldalán is nagyon egyszerű díszítést alkalmaz. A hullámvonalak által közrefogott négyszirmú virág rajza gyenge, alig felismerhetővé stilizált. Az 1827-es tejforraló lábas oldala már teljesen díztelen. Ugyanilyen irányú változás figyelhető meg a két lábas többi motívumának összevetésekor is. A korábbi edény lábainak felső részén a levélkoszorú még viszonylag plasztikus kidolgozású, mely később teljesen sematikussá stilizálódik. A korábbi edény lábai gömbben végződnek, mely tekinthető a szokásos pataforma egyszerűbb változatának is. A gömbben végződő láb szokásos megoldása lehetett a műhelynek. Túlhajtása a későbbi tejforraló lábason figyelhető meg. Ennek lábai egy-egy különálló gömbön nyugszanak, már-már bizonytalan érzést keltve az edény statikájával szemben is.

A rajzkészség korlátai a győri cukordoboza (25. sz.) is megfigyelhetők. A kulcslyukat övező címerpajzs, az

Sorszám	Év	Próba	Évbetű	Mesterjegy	Tárgyleírás	Tulajdonos
1.	?	K: 668	D	K: 680	Késő empire kávéskanna	Egykor Pekár Imre dr., Bp.[207]
2.	1843	K: 669	—	K: 681	Evőkészlet	Egykor Alapy Gy. dr., Komárom[208]
3.	1843	K: 669	—	K: 682	Pipa foglalat és kupakja	Magántulajdon[209]
4.	1840— 1845	K: 669— 670?	—	K: 680	Különböző.kanalak	Műkereskedelem, Bp. 1984[210]
5.	1845	K: 670	—	K: 680	Bérmálási érem foglalatja	Egykor Schmelz N., Pozsony[211]
6.	1845	K: 670	—	K: 680	Gyertyatartó	Magántulajdon, Bp.[212]
7.	1845	K: 670	—	K: 680	Gyertyatartó pár	Balassi Bálint Múzeum, Esztergom[213]
8.	1845	K: 670	—	K: 680	Talpas csemegés tál	Balassi Bálint Múzeum, Esztergom[214]
9.	1845	K: 670	—	K: 680	Kézmosó tál	Magyar Nemzeti Múzeum[215]
10.	?	?	—	K: 680	6 db villa	Műkereskedelem, Bp. 1965[216]
11.	?	?	—	K: 680	6 leveses- és 6 kávéskanál, tokban, SM monogram- mal	Műkereskedelem, Bp. 1980[217]
12.	1845	K: 670?	—	?	Bérmálási érem	Műkereskedelem, Bp. 1986[218]
13.	1845	K: 670	—	K: 682	Evőkészlet	Egykor Alapy Gy. dr., Komárom[219]
14.	?	K: 673 + K: 674	—	K: 682	Aranycsat gyöngysoron	Egykor Eisenstädter Ödön, Bp.[220]
15.	1846	K: 670A	—	?	Talpas tál	Műkereskedelem, Bp. 1963[221]
16.	1850?	K: 672	M	K: 680	Fogadalmi táblácskák térdeplő alakokkal	Egykor Eisenstädter Ödön, Bp.[222]
17.	?	K: 671A	—	K: 680	Bábacsípesz	Magyar Nemzeti Múzeum[223]

alatta keresztbe rakott pálma- és babérág szép, lendületes rajzú. A címer fölötti három karikán átbújtatott babérlevél füzér elrajzolt, a karikák szétszabdaltják, nem érződik a füzér folyamatossága, az egyes szakaszok mintha nem tartoznának egymáshoz. Az Iparművészeti Múzeumban őrzött szelence (28. sz.) fedőlapján provinciális báj sugárzik Romulus és Remus farkasáról. A mester ügyetlensége báránnyá tette a ragadozót, mely alig emlékeztet a valószínű metszet-előképre. A szelence alján a bécsi Karlskirchére emlékeztető kupolás épület. Talán valamelyik római templomot (S. Pietro?) illőbbnek érezte a mester a fedőlaphoz, és ezért egészítette ki a bécsi képet három oda nem való ciprussal.

A 40-es évek közepétől már nem tudjuk követni a stílus fejlődését. A művek száma megcsappan, a 40-es évek közepétől csak nagyon kevés mű ismert, azonban ezeken is érződik a fokozatos hanyatlás (a keresztelők

érmek keretezése!). Művei között nem találunk reprezentatív célra készült alkotásokat. Az általa készített kegykép-korona (6. sz.), a különböző fogadalmi tárgyak, a Karmelita templom lánc (46. sz.) nem tekinthető ilyennek. Ebben az időben már az egyház nem foglalkoztatta a helyi ötvösöket úgy, mint korábban. Mestertársai is ritkán dolgoztak egyházi célra.[203] Az elkészült tárgyak szinte kivétel nélkül az egyéni vallásosság körébe utalhatók.[204] Elmaradtak a főúri megrendelések is. Főúraink a reprezentáció kellékeit vagy Pesten, vagy külföldön szereztek be.[205] Ez nemcsak a megrendelések számának csökkenésében jelentkezett, hanem az igények csökkenését is eredményezte. Christian Raab a többi győri mesterhez hasonlóan a helyi polgárság szükségleteinek kielégítésére dolgozott és ennek a kor színvonalán, igényes módon tett eleget. Személyében a magyar provinciális ötvösség egyik jelentős alakját ismertük meg.

Esztergomban a kutatás három jegyet kapcsol a Raab-műhelyhez. A K: 680 sz. jegy a Christian Raab által Győrben korábban használt egyik jeggyel szinte teljesen megegyezik, mintegy jelzi a kapcsolatot a győri és az esztergomi műhely között.

A K: 681 sz. jegy vízszintesen három részre osztott pajzs középső mezéjében IR monogrammal alakilag teljesen megegyezik Melichar Márton egyik jegyével (K: 678), és reprezentálja az új műhely és a régi Melichar-műhely tevékenységének folytonosságát.

A K: 682 sz. jegy pajzsba foglalt összevont IR monogram, az előző jegy egyszerűsített változatának tekinthető. Melichar Márton műhelye korábban két jegyet is használt. A K: 678 sz. mellett egy K: 679 sz. jegyet is, mely a mester kiírt, kurzív betűs nevéből áll. Ennek szinte analógiája a K: 680 és K: 681 jegyek használata. A próbajegyeknek megfelelően táblázatba foglaltam az ismert műveket. (Nem vettem figyelembe itt azokat a javítási munkákat, melyek kifizetését a városi tanács 1845-ben és 1846-ban nyugtázza Raab József nevére. [206])

Raab József munkássága kezdetén jelenik meg az évek jelzése az esztergomi tárgyakon. Ez előbb évbetűk alkalmazását jelenti, később átmenetileg az évszámot befoglalják a próbajegybe, majd visszatérnek az évbetűk használatához. Adataink alapján megkísérélhetjük az évbetűk konkrét évekhez kötését, és ezzel pontosabbá tehetjük az évszám nélküli próbajegyek használatára vonatkozó ismereteinket. Raab József 1841-ben kerül Esztergomba, s így az 1. sz. tárgyon található D évbetű, figyelembe véve, hogy 1843-ból már évszámos próbajegyet ismerünk, 1841-ben vagy 1842-ben volt használatban. Ebből a K: 668 próbajegy használatára az 1840-es évek eleje adódik. (Az 1841-ben meghalt Melichar még nem használta ezt a jegyet.)

Ha feltesszük, hogy az évbetűket évente váltották, úgy a 16. sz. tárgy M évbetűjére, attól függően, hogy a D évbetűre 1841-et vagy 1842-t veszünk figyelembe, 1850 vagy 1851 adódik. Ez a K: 672 próbajegyet az 50-es

évek elejére, de legalábbis a század közepére datálja. Ez egyben Raab József munkásságának tárgyi emlékekkel dokumentálható eddig ismert legkésőbbi dátuma is. Raab József munkássága lezárja az esztergomi polgári ötvösművészet korszakát. Legjobb művei alapján ő is empire ízlésű mesternek mutatkozik (1. sz.), pedig munkássága kezdetén, a század derekán, már a historizmus, főleg a neobarokk hódít teret. Gyertyatartóin (6. és 7. sz.) a bécsi úgynevezett rózsás biedermeier formavilágából és motívumkincséből merített. A tömör baluszter alak voltaképpen neobarokk formaképzést tükröz, de az a kevés disz, amit a gyűrűs tagokon alkalmazott, a bécsi rózsás biedermeier ornamenseiből származik. [224] A biedermeier érződik a talpas csemegés tálon is (8. sz.). Nehéz véleményt alkotni Raab József képességeiről, de ha figyelembe vesszük, hogy távozása után a győri műhely mekkorát hanyatlott, talán nem tévedek nagyot, és ezt talán a később felbukkanó művek is alátámasztják, ha feltételezem, hogy apjánál jobb képességű mester volt, habár, és ez következik az esztergomi ötvösök általános helyzetéből, nem lehetett olyan hatással a környezetére.

Tanulmányunk nem tekinthető lezártnak, véglegesnek, hiszen számos ponton kiegészítésre szorul. Így egyrészt bővíthetők lennének a családi események — születés, házasság, halálozás — adatai, másrészt tovább lehetne kutatni a műhelyek kapcsolatait az inasok és legények mozgásának követésével, meg lehetne, sőt meg kellene keresni azokat az előképeket, melyek az egyes tárgyak mintájául szolgálhattak, és fel kellene tárnai a két műhely 1850 utáni tevékenységének adatait is. Az első kérdéskör további levéltári, anyakönyvi kutatásokat igényel, melyet már úgy érzem át kell engednem a családtörténeteszek, helytörténészek részére, bár valószínűnek tartom, hogy ez is szolgáltatna adatokat különböző műhelyek kapcsolataira. A másik kérdéskör érinti a 19. század első felének egész dunántúli ötvösségét és ennek vizsgálata már meghaladta volna ennek a tanulmánynak a kereteit és maga elé tűzött célját. Az 1850 utáni tárgyak kutatása pedig a tanulmány lezárását a tárgyak felbukkanása véletlenének szolgáltatta volna ki. [225]

Grotte András

JEGYZETEK

1 Kapossy János: Magyarországi ötvösök a XVIII–XIX. században. Budapest 1934, 11. Az általa felsorolt körmocebányai Freizeisenek, a késmárki Szakmáryak és a debreceni nemes Marjalakyak közül tudomásom szerint csak a Szakmáryakról készült eddig feldolgozás.

2 Héjné Détári Angéla: Szakmáry Pál. Adatok egy szepességi ötvöscsalád működéséről a XVIII. században. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. VI. 1963, 53–63. Rozványiné Tombor Ilona: A Pétsvárady ötvöscsalád. Művészettörténeti Értesítő. XIV. 1965, 257–261.

3 Demkó Kálmán: Lőcse története. Lőcse 1897, 284–288.

4 Az adatokért ezúton is köszönetet mondok a Lőcsei Állami Területi Levéltár igazgatójának, Cholupecky úrnak és összes munkatársának, különösen Helena Liptákovának az anyakönyvek átnézéséért.

5 Toranová, Eva: Levočský zlatnícky cech c 17–19. storočí. Sborník Slovenského Národného Múzea LXI. História 7. 1967, 194.

6 Toranová: Levočský ... 187.

7 Toranová: Levočský ... 194.

8 Toranová, Eva: Príspevok a živote a práci majstra Jakuba Kalixa (K materiálom o zlatníctve 19. stor. na Slovensku). Sborník Slovenského Národného Múzea LXI. História 2. 1962, 51.

9 Toranová: Levočský ... 194.

10 Uo.

11 Jankó László: Győri ötvösök a 16–19. században. Győr 1934, 29.

12 A Győr-Sopron megyei Levéltári Igazgatóság Győri Levéltárában (továbbiakban GyL) őrzött ún. Új polgárok könyvében a 270. lapon „Raab Christianus Aug. confessionis Leutsovia oriundus Magister aurifaber ... 8.” (A győri levéltárból származó adatokért e helyütt is köszönetet mondok Dr. Gecsényi Lajos igazgató úrnak.)

13 Kapossy i. m. 43.

14 Jankó: Győri ötvösök ... 29.

15 Az anyakönyvi adatok jelentős része az egyházi anyakönyveknek a Magyar Országos Levéltár Filmtárában őrzött mikrofilm-másolataiból származik. Erre a továbbiakban OL Filmtár és dobozszám formában hivatkozom. Itt: OL Filmtár, A 2629 sz. doboz.

16 OL Filmtár, A 1739 és A 2627 sz. dobozok. A vegyes házasságoknál szokott módon a lányokat az anyja, a fiúkat az apa vallása szerint keresztelték, ill. anyakönyvezték.

17 GYL Felvallási jegyzőkönyv. 847–851. lapon a 888. számú bejegyzés 1817. május 2-án.

18 Balázs Péter: Győr a feudalizmus bomlása és a polgári forradalom idején. Budapest 1980, 12.

19 OL Filmtár, A 1739 és A 2627 sz. dobozok.

20 Jankó: Győri ötvösök ... 28.

21 Uo. A Hazánk c. újság (1848. aug. 8.) is hiába követeli a jegyzőkönyv magyar nyelvű vezetését.

22 Jankó: Győri ötvösök ... 34. a céhmesterek jegyzékében a 22. és 24. számú.

23 1824. július 22-én a városi jegyző igazolja egy rövid bécsi utazás céljából, hogy Ch. Raab teljesen egészséges. (Az irat a szerző gyűjteményében.)

24 Jankó: Győri ötvösök ... 30.

25 Jankó: Ötvösapródok Győrött a 16.–19. században. Győri Szemle VIII. 1937, 151–166.

26 Jankó: Ötvösapródok ... 154.

27 Jankó: Ötvösapródok ... a névjegyzék 126, 130. és 131. sz. inasai.

28 Jankó: Ötvösapródok ... 163–165.

29 Jankó: Győri ötvösök ... 31.

30 Hetilap, 1845. május 27., 267.

31 Das Vaterland, 1844. szeptember 10.

32 Jankó: Ötvösapródok ... 161, 164.

33 Ötvösök jegyzőkönyve 1768–1871. Győr, Xantus János Múzeum történeti gyűjteménye 56. 40. 2. sz. Szeretnék e helyütt is

köszönetet mondani Dr. Dávid Lajos múzeumigazgatónak azért, hogy hozzájárult, hogy kutathassak a múzeum gyűjteményeiben, valamint Szabó Péter muzeológusnak, a történeti gyűjtemény, és Némethiné Mészáros Júlia muzeológusnak, az iparművészeti gyűjtemény vezetőjének, hogy támogatták munkámat.

34 Neve a jegyzőkönyvben (11. 1.): Ludiwig. Egy LUDVIG jelzésű tárgy Nyitrán 1836-ban. *Köszeghy Elemér*: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Budapest 1936, 1584. sz. (jegyeire a továbbiakban K; és folyószám fogok hivatkozni). *Héjné Dédári Angéla* megkísérli ezt a mestert az Iparművészeti Múzeum két kézi gyertyatartóját (lét. sz. 51.948. 1–2.) Pétervárott 1835-ben készítő, nagyon hasonló jelű mesterrel azonosítani, feltételezve a nyitrai mester korábbi oroszországi tartózkodását (*Héjné Dédári Angéla*: Világi orosz ötvösmunkák a XVIII–XIX. századból. In: A magyar és orosz iparművészet történeti kapcsolatairól. Szerk.: Pogány Ö. Gábor. Budapest 1954, 81–82.). Azonban a gyertyatartók készítője a hamburgi születésű Johann Wilhelm Ludwig, aki 1808-ban lett mester a pétervári külföldi céhben és ott egészen 1849-ig szerepel. (*Pozsnyikova–Loszeva, Platonova, Ulanova*: Zolotoe i szerebrjanoe gyelo XV–XX. vv. Moszkva 1983. 1786. sz. jegy.)

35 1820-ban Pozsony-Várteleken ismert egy Paul Friede nevű ötvös. *Eva Toranová*: Goldschmiedekunst in der Slowakei. Hanau 1983, 236.

36 A győri Dummel szobrász-család sarja. Felszabadulása után aranyozó lett 1831-ben bekövetkezett haláláig.

36 Keresztlevelében Joh. Nep. Franc. Xav. Higel 1805-ben született. Szülei: Fr. Xav. Hügl és Clara Schneid. Keresztanyja özvegy Esterházy Jánosné grófné, szül. Hügl Erzsébet. 1821-ben ok nélkül elhagyja gazdáját, s akkor törölték. Utóbb mégis mester lett (*Jankó*: Ötvösapródok... 53. sz. jegyzet). Győri mester 1830-ban, említik 1831-ig (K: 763). A jegyzőkönyvben (17. 1.): Johan Nepomuc Higel. A nagynéni neve helyesen: Esterházy Károlyné. Meghalt 1846. szept. 8-án, 83 éves korában (OL Filmtár, A 1744. sz. doboz). Johann Nepomuc Hügel Anna Polendint vette feleségül és két gyerekéről van adatunk 1834-ből és 1835-ből (OL Filmtár, A 1739, A 1744 sz. doboz).

37 Fölszabadult, de mivel nem a legjobb viseletűnek bizonyult, mestere elbocsátotta. (*Jankó*: Ötvösapródok... 54. sz. jegyzet.)

38 A jegyzőkönyvben (24–25. 1.): Nemet.

39 Bertan Károly szombathelyi ötvös, született Hradikon, Liptó megyében 1814-ben, Győrött, Pozsonyban, Budán és Bécsben tanult, mester lett 1843-ban, meghalt 1884-ben. (*Horváth Tibor Antal*: Szombathelyi ötvösök, Dunántúli Szemle VIII. 1941, 151.) K: 2085A. (Köszeghy-nél a 351. lapon téves születési, mesterré válási és halálozási évszámok.) A jegyzőkönyvben (30–31.): Bertany. 1842-ben a bécsi Kézművészeti Akadémiát látogatta. (*Horváth Henrik*: Magyar ötvösök Bécsben, Historia. 1930, 9.)

40 Kisbőren született 1817-ben. A jegyzőkönyvben (38.) Kruntnak írva, az iratok közt mint Grand szerepel. (*Jankó*: Ötvösapródok... 56. sz. jegyzet).

41 Hitoktatási bizonyítványa és rajziskolai bizonyítványa 1836-ból a szerző tulajdonában.

42 Született 1823. november 16-án Zelice (Bars vm.). Apja Ádám (Conditio Civilis), anyja: Barbara Brunano. (*Jankó*: Ötvösapródok... 58. sz. jegyzet). Hitoktatási bizonyítványa 1841-ből a szerző tulajdonában.

43 Született 1820-ban Egyeden (Sopron vm.) (*Jankó*: Ötvösapródok... 59. sz. jegyzet).

44 A szegődötés beírása csak 1842. február 16-án.

45 1859-ben győri ötvösmester. L. a (29) sz. jegyzetet. A rajziskola látogatásáról 1842-ben kap bizonyítványt. Mesterré válása előtt 1859-ben díszes Lehr-Brief-et állítanak ki utólag tanulóidejének letöltéséről. Ebben szegődötése dátuma, Jankó és az inaskönyv adataitól eltérően 1838. október 5., szabadulásaé 1843. október 5. Mindkét irat a szerző tulajdonában. Adolf Keller aranyműves, Andreas Keller szobámester és Catharina Linker fia, 1858. június 27-én köt házasságot 31 évesen Magdalena Belzederrel (OL Filmtár, A 1741. sz. doboz). Négy gyerekük születik: 1862 és 1865 között (OL Filmtár, A 1739, A 1743 sz. doboz). (Jankó tévesen nevezi ötvösmester fiának.)

46 Győri mester 1860-ban. K: 768. A jegyzőkönyvben (65.): Rat. Néhai Ráth Ferdinánd és Dörnhöfer Theresia fia, Ráth Gusztáv aranyműves 1860. április 25-én 30 évesen feleségül veszi Margarethe Jaegert a németországi Hanauban (talán erre töltötte vándoridejét?) és utólag beiratja az anyakönyvbe (OL Filmtár A 2629. sz. doboz). Két gyerekük születik 1861 és 1862-ben (OL Filmtár, A 2628 sz. doboz).

47 A jegyzőkönyvben nem szerepel. Jankó feltételes módban említi szabadulásának idejét (Ötvösapródok... 164. sz.), az adatot valószínűleg azokból az iratokból vette, amik ma már nincsenek meg a múzeumban. Talán azonos azzal a Ch. Raabbal, aki 1861-ben Győrben mester lett. (*Jankó*: Győri ötvösök... 64.) és I. erről még itt a (61. és 68.) sz. jegyzetet.

48 A jegyzőkönyvben (87.): Wall. A rajziskola négy esztendeig tartó látogatásáról 1855-ben kiállított bizonyítványa a szerző tulajdonában. Quirin Jakob Wahl, Wahl Jakab, Mainzból származó erőműves és Plass Katalin fia 1839. június 4-én született Győrben. (OL Filmtár, A 1739. sz. doboz) és mint aranyműves segéd házasodott meg 1871-ben.

49 Született 1836. november 30-án Palotán. Apja: József (Zichy István gróf tiszttartója) és anyja: Stirling Julianna. (*Jankó*: Ötvösapródok... 65. sz. jegyzet.) A jegyzőkönyvben (78.): Wesely. 50 Győri születésű. Vasárnapi iskolai bizonyítványa az 1859/60. tanévre kiállítva 1860. augusztus 12-én, jelenleg győri magángyűjteményben.

51 Győri születésű. A jegyzőkönyvben (90.): Cech. A vasárnapi iskola látogatását igazoló bizonyítványa 1860. szeptember 14-i keltezőssel a szerző gyűjteményében.

52 H. Pálffy Ilona: Győr sz. kir. város az 1828. évi összeírás megvilágításában. Klny. a Magyar Statisztikai Szemle 12. k. 1934, 5. sz.-ból, 8.

53 Balázs Péter: A céhrendszer problémái Győrött a XIX. sz. első felében. Arrabona 17. 1975, 290.

54 Bedy Vince: A győri Nemzeti Rajziskola története. Győri Szemle I. 1930, 12–13.

55 Uo. 17.

56 Jankó: Ötvösapródok... 129. sz. a névjegyzékben.

57 Jankó: Ötvösapródok... 140. sz. a névjegyzékben.

58 Zeugnis

Von Seite der Konigl: Primaer. National Zeichenschule einer(?) K.: Freyen Stadt Raab wird hiermit den Goldarbeiter Lehrling Ignatz Raab die bestättigung ertheilt dass selber mit solide Betragen und angewanten Fleiss die Zeichenschule durch 3 Jahren besucht habe und gemäss seiner verfertigten Prüfungszeichnung in 2 te Abtheilung der pr. (?) Eminentenstelle verdient habe. Raab, den 14t August 1836.

Johnes Hofbauer
Professor der K: Primar National
Zeichenschule

A szerző gyűjteményében.

59 Jankó: Ötvösapródok... 148. sz. a névjegyzékben.

60 A' Győri Királyi Nemzeti Főbb Iskola részéről ezzel bizonyítatik, hogy Raab Ferencz aranyműves inas a' Rajzoló Iskolába három esztendeig oly szorgalmatossággal és előmenetellel járt, hogy az 1843./4. iskolai esztendőnek mind a két felére készített rajzolatja szerint a harmadik osztályban a jelesek között a hatodik helyet megérdemelte.

Győr nyarútot havának 3dik napján 1844.

Fruman Antal
rajztanító

A szerző gyűjteményében.

61 Jankó: Ötvösapródok... 164. sz. a névjegyzékben. A szerző tulajdonában van az a bizonyítvány is, melynek szövegét itt adom:

Bizonyítvány

Melynél fogva kijelentetik: miszerint Raab Keresztél aranyműves tanítványa a keresztény katolikus igazságoknak elegendő tudományával bírnai tapasztaltatván, e tekintetből az illető érdemes Czéh általi felszabadítására alkalmasnak találtatott legyen.

Győrött 856i Augusztus hó 27-én

Novák Ferencz

kanonok s belvárosi plébános

Joggal feltételezhetjük, hogy ezen az iraton alapult Jankó bejegyzése.

62 OL Filmtár, A 1742, A 1744, A 1745, A 2628, A 2629, A 2630 sz. dobozok.

63 OL Filmtár, A 2629 sz. doboz.

64 Viktor Reitzner: Alt-Wien-Lexikon für Österreichische und Süddeutsche Kunst und Kunstgewerbe. III. Band. Edelmetalle und deren Punzen. Wien 1952, 218, 1376. sz.

65 OL Filmtár, A 1746, A 2628 és A 2630 sz. doboz.

66 OL Filmtár, A 1742, A 1746 sz. doboz. A Győri Xantus János Múzeum történeti gyűjteményében 56. 40. 3. sz. alatt a győrszigei plébános által 1848. november 12-én kiállított bizonyítvány találató Farkas Antal volt ötvösinas részére (talán Benjamin testvére volt?), azonban az inaskönyvben nem szerepel.

67 OL Filmtár, A 1742 sz. doboz.

68 Jankó: Ötvösök... 29. azt mondja, hogy Raab Keresztély az ifjabb Christian fia lehetett, 1856-ban szabadult, de továbbiakat nem tudunk róla, talán elkerült Győrből. A mesterek névjegyzékében (34.) ennek ellenére feltüntet 1861-ből egy Christian Raabot. Ez vagy az 1856-ban szabadult Raab Keresztély lehet, vagy az 1829-ben szabadult legidősebb fiú, az esztergomi mester, aki esetleg apja halála után a győri műhely fenntartása érdekében ott is mester lett. A kérdést egyelőre nyitva kell hagynunk.

69 OL Filmtár, A 2631 sz. doboz.

70 Jankó: Győri ötvösök... 32.

71 Kurucz József: A győri ipartestület és a régi győri ipartársulatok története. Győr 1911, 13.

72 Jankó: Győri ötvösök... 32.

73 Említik 1807–1823. Céhmester 1809–1820. K: 749.

74 1867. január 1-jén a bíróadalom mindkét felében egységes fémjelzést vezettek be. (Rövid átmeneti ideig még egyes céhek végeztek próbálást és ezért ismerünk 1867-es évszámmal próbajegyet Pestről.) Ebben a rendszerben finomságot igazoló fémjellet és a fémjelző hivatalra, illetve az alá beosztott fémjelző helyre utaló ellenőrző jelet ütöttek be a tárgyakba. Ez az ellenőrző jel 1872-ig külön jelként, 1872 után a fémjel részeként, azzal egybekomponálva került beütésre. Így P5 a pesti fémjelző hivatalhoz tartozó győri fémjelző hely jele. Jankó esetleg ilyen jelzésű tárgyat találhatott,

de még ekkor sem tudjuk az évszámot megmagyarázni, mert az új rendszerben nem alkalmaztak évszámok jeleket. Így az általa említett tárgy vagy hasonló jelzésű tárgyak előkerüléséig a fenti megoldást helyesnek kell tekinteni.

75 *Székő Imre* esperes úr szíves levélbeli közlése, melyért e helyen is köszönetet mondok.

76 *Dr. Szendrei János*: Miskolc város története és egyetemes helyirata. IV. k. Miskolc város története 1800–1910. Miskolc 1911, 385.

77 *Dr. Szendrei János* i. m. II. kötet. Miskolc város története 1000–1800. Miskolc 1904, 413, 419, 421, 546 és IV. kötet 392.

78 OL Filmtár, A 2656 sz. doboz.

79 „Rábné Asszonyomnál, Kalota uram Sógor Assz.nál 1775... 0,24.” *Komáromi József*: A Patak–Gerga üzleti társaszerződés 1778-ból. Hermann Ottó Múzeum Évkönyve VIII. 1969, 296.

80 OL Filmtár, A 2656 és A 2657 sz. doboz.

81 OL Filmtár, A 2658 sz. doboz.

82 OL Filmtár, A 2657 sz. doboz.

83 OL Filmtár, A 2656 és A 2657 sz. doboz.

84 OL Filmtár, A 2658 sz. doboz.

85 *Somogyi Árpád*: Esztergom régi ötvösművészetéről. Művészettörténeti Értesítő XVI. 1967, 147.

86 *Köszeghy* i. m. 112.

87 L. a 23. sz. jegyzetet.

88 Ötvösök jegyzőkönyve 35.

89 *Jankó*: Győri ötvösök... 25, 10. sz. jegyzet.

90 Ehelyütt is köszönetet mondok *Pifkó Péternek*, a Komárom megyei levéltár tudományos munkatársának, aki az esztergomi tanácsülési jegyzőkönyvek megfelelő bejegyzéseinek betűhív másolatát rendelkezésemre bocsátotta.

91 *Jankó*: Ötvösapródok... 162, 57. jegyzet.

92 *Köszeghy Elemér* hagyatékában nincs erre vonatkozó feljegyzés. Az erre vonatkozó tájékoztatásért ehelyütt mondok köszönetet *Szilágyi Andrásnak*, az Iparművészeti Múzeum osztályvezetőjének.

93 Ezúton mondok köszönetet *Mikes Ildikónak*, hogy lehetővé tette *Köszeghy* kéziratos hagyatékának átnézését.

94 OL Filmtár, A 322 sz. doboz.

95 Uo. A 320 sz. doboz.

96 Uo. A 325 sz. doboz.

97 Uo. A 326 sz. doboz.

98 *Hetila*, 1845, 798.

99 *Somogyi* i. m. 147.

100 Statistische Arbeiten der Pest-Ofner Handels- und Gewerkekammer. Pest 1856. II. Heft. Gran. 46. A másik ötvös minden bizonnyal *Riedl Ferenc*.

101 *Esztergomi Újság*, 22. sz. 1863. máj. 31.

102 *Esztergomi Újság*, 14. sz. 1864. ápr. 3.

103 *Esztergomi Közöny*. 9. szám. 1867. december 1-jén.

104 *Toranová*: Goldschmiedekunst... 233.

105 *Jankó*: Győri ötvösök... 29.

106 *Toranová*: Goldschmiedekunst... 212, 185. sz.

107 *Gyárfás Tihamér*: A brassai ötvösség története. Brassó 1912, 132.

108 *Friedrich Steuner*: Die Beamten der Stadt Brassó. Brassó 1916.

109 *Kapossy* i. m. ... 43.

110 *Köszeghy* i. m. 117, K: 696, 697.

111 *Mihálik József*: Kassa város ötvösségének története. Budapest 1900, 328.

112 *Viktor Reitzner*: i. m. 216, 1316/a folyószám.

113 *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 243.

114 *Zádor Anna, Genthon István* szerk.: Művészeti Lexikon. 4. k. Budapest 1968.

115 Uo.

116 *Zoványi Jenő*: Magyarországi protestáns egyháztörténeti lexikon. Budapest 1977, 493.

117 OL Filmtár, A 320, A 322, A 324 sz. dobozok.

118 OL Filmtár, A 325 sz. doboz.

119 OL Filmtár, A 1742 sz. doboz.

120 OL Filmtár, A 1741 sz. doboz.

121 *Jerfy Géza*: Győr város utolsó országgyűlési követe a pozsonyi diétán. Győri Szemle II. 1931, 255.

122 OL Filmtár, A 1739 és A 1744 sz. doboz.

123 OL Filmtár, A 1744 sz. doboz.

124 OL Filmtár, A 1742 sz. doboz.

125 *Ecker János* Naplója. Győr 1979, 13, 160, 183, 203, 210 és Hazánk 1847. január 9. július 20. 1848. jún. 8. stb.

126 *Szávay Gyula*: Győr. Győr 1896, 352. skk.

127 OL Filmtár, A 1742 sz. doboz.

128 OL Filmtár, A 1744 és A 1745 sz. doboz.

129 OL Filmtár, A 1767, A 1768 és A 1771 sz. doboz.

130 OL Filmtár, A 1768, A 1771 sz. doboz.

131 Uo.

132 OL Filmtár, A 1765 sz. doboz.

133 OL Filmtár, A 1768 sz. doboz.

134 OL Filmtár, A 1768, A 1771 és A 2629 sz. doboz.

135 OL Filmtár, A 1767, A 1768, és A 1771 sz. doboz.

136 OL Filmtár, A 1768 sz. doboz.

137 OL Filmtár, A 1739 sz. doboz.

138 OL Filmtár, A 1771 sz. doboz.

139 *Toranová*: Goldschmiedekunst... 205, 144 és 146 sz.

140 *Molnár László*: Iparművészeti törekvések a reformkori Magyarországon. Budapest 1976, 142–143.

141 *Balázs Péter* i. m. 53.

142 *Das Vaterland*. 1845. szeptember 9. Hirdetés.

S. Herzberg
Juwelier aus Pesth

empfiehlzt zur geneigten Abnahme sein ganz neu von Pesth angekommenes, bestens ausgewähltes Lager von allerlei Juwelen- und Schmuckwaren, besonders eine grosse Auswahl von Zählperlen zu äusserst billigen Preisen. Verkauf am gegenwärtigen Raaber Markte in der Wiener Gasse im Michl'schen Haus in Gewölbe. Das Vaterland. 1846. szeptember 1. Hirdetés.

S. Herzberg

Gold-, Silber-, und Juwelierwaaren- und Uhrenhändler aus Pesth, hat die Ehre dem verehrten Publikum die ergebenste Anzeige zu machen, dass er am nächsten Maria-Geburtsmarkt mit einem grossen und äusserst geschmackvollen Waarenlager hierher kommt, und während der ganzen Marktzeit im von Kozma'schen Hause, in der Wienergasse, sein Gewölbe, bezieht. Er empfiehlt sein gewähltes und ganz neu eingeschafftes Waarenlager mit der Versicherung der billigsten Preise, und verspricht das Zutrauen, dessen er sich währen vieler Jahre zu erfreuen hatte, durch reelle Bedienung auch jetzt zu verdienen.

Ez a Herzberg valószínűleg azonos Herzberger Simon pesti aranyművésszel, kiről az 1820-as évekbeli rendelkezésünk adatokkal (*P. Brestyánszky Ilona*: A pest-budai ötvösség. Bp. 1977, 269.). Ez a két hirdetés későbbi működéséhez szolgált adalékokat.

Hazánk. 1847. március 27. Hirdetés.

„Stern és Kohn ajánlják e jelen vásár alatt nagyszerű bécsi, legfinomabb s legújabb ízléssel készült arany-, ezüst- s drágakőáruikat a legutányosabb áron. Egyszersmind készek hasonló ócska czikkeket vagy cserébe átvenni, vagy kész pénzen megvásárolni. Raktáruk bécsi utcán, Michl Ferenc szappanos úr házában.

143 *Balázs* i. m. 111.

144 *Molnár* i. m. 41.

145 Uo. 47.

146 *Balázs* i. m. 76.

147 *Molnár* i. m. 140.

148 Itt köszönöm meg a szíveségét *Mikes Ildikónak* és *Szilágyi Andrásnak*, mellyel lehetővé tették, hogy az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiben és *Németh Annamáriának*, hogy a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményeiben kutassak.

149 Leltári szám: 54. 1407.

A sórtartó kétfülű dézsa, melyet kör alakú, magas peremű lépcsős talp enyhén domború fedőszíkján álló félmeztelen ifjú tart a fején egy félgömb alakú átmeneti idom közvetítésével. Az alak egyik kezével a dézsát támasztja, másikkal ruháját fogja össze. A talpon körbe guillochált sáv. A Magyar Nemzeti Múzeum áttéte.

Teljesen hasonló pozsonyi készítésű sórtartó szerepelt 1925-ben az Ernst Múzeum árverésén, sajnos mester megnevezése nélkül. „Két talpas sórtartó, ezüst, a sajtár alakú csészét puttóalakú szár hordozza. Pozsony 1812, 230. gr.” Ernst Múzeum Aukciói XXIX. 1603. sz.

150 Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1983. tavaszi aukció 197. sz.

151 *Kolba Judit–Lovag Zsuzsa*: A szombathelyi egyházmegye ötvösművészeti emlékei. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 126. és 139, 48. jegyzet. A próbáról csak annyit említenek, hogy az évszámok városjegy *Köszeghynél* nem szerepel.

152 A két empire kávéskanna jelenleg budapesti magángyűjteményben található, de egykor *Pekár Imre* dr. gyűjteményéhez tartozott. Ezt igazolja mindkettő talpán a vésett felírás: „Pekár Imre 1913. Mester: Chr. Raab Győr 1809”. (Hasonló felírat van az egykori *Pekár*-gyűjtemény minden tárgyán.) A jegyek a talpon és a nyakon találhatók. A két kanna kivitele azonos: kerek, magasba nyúló karesű talpon tojásdad alakú test magas nyakkal, hullámos felnyíló fedővel és magasra nyúló füllel. A kisebbik fedelén plasztikus fogó: körte két kis levélkével. A nagyobbik fedelén az egykori fogó rézből pótolva. A kisebbik védett 48286/72 számon. Magassága 22 cm. (A nyilvántartásban tévesen 23,1 cm, így nem lehet azonos a *Köszeghy* i. m. 125-ben közölttel.) A nagyobbik magassága 35 cm. A fül mindkét kannán még 2 cm-rel a test fölé nyúlik. A talpátmérő 7, ill. 7,3 cm.

153 *Köszeghy* i. m. 125, lappang.

154 *Köszeghy* i. m. 125. Közlemények a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiséggyűjteményéről I. 1916, 63.: „Szentképre való korona a bronz, aranyozott ezüstdből, XIX. sz. eleje 139/1914.” Lappang. Az a korona, amely ma ezt a leltári számot viseli, a karton tanúsága szerint 1945-ben kiégett és 1961-ben konzerválták. Ezen azonban ötvösgyék nem található, így ez nem azonos a Közleményekben említett. Ma ilyen jegyekkel korona nincs a Magyar Nemzeti Múzeumban.

155 Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1985. őszi aukció. 208. sz.
156 Héjj Miklósnénak az Iparművészeti Múzeumban őrzött kéziratos feljegyzése szerint 1981-ben a Bizományi Áruház Vállalat Rubin üzletében volt előfelvétel alatt. Ő feltételeken meghatározta, ezért kísérletképpen ide iktatom.

157 „Az úrvárosi templomban... egy „Jézus Szíve” ezüstön pedig az 1813-as évszámmal ellátott kis címer mellett a Raab jelzés olvasható. (Christian Raab).” Jankó László: Győri ötvösmunkák a 17–19. századból. Győri szemle 1933, 135. (Érdekes, hogy Kőszeghy az itt újonnan felleltként szereplő tárgyak egyikét sem szerepelteti jegykönyvében. Így nem kerülhetett be az új jegy sem.) A tárgy ma nem azonosítható, hacsak a cikkből közölt évszám nem sajtóhibás, mert a jelenleg a templomban őrzött kegytárgyon az 1820-as évekbeli való próba van, l. a 179. sz. jegyzet.

158 Kőszeghy i. m. 125.

158a Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat 1988. őszi aukció. 236. sz.

159 Leltári szám: 59.2053. 1 db kés, ezüst nyéllel. A nyél egyenlőtlen nyolcszögű formájú, mely vége felé szélesedik. Benne vésett KI monogram ötágú korona alatt.

160 Védés száma 82445/1960. Somogyi Árpád–Weiner Mihály-né: Fejér megye ötvösművészeti és önművészeti emlékei. Az Iparművészeti Múzeum Forráskiadványai I. Budapest 1969. 49. sz. Tévesen 1876-os évszámmal. A tárgyon a mesterjegy mellett a lemezen két egymásra ültető, de 90°-kal elfordított próbajegy található és külön egy a fülön. A fülön lévő próbából csak a 13. szám olvasható. A két egymásra ültető jegynél az egyikből a -8 és 6, a másikkól 1 és 1 (egymás alatt). Ezért datáltam 1816-ra.

161 Védés száma: 81638/1960. Három, gömbben végződő lábon álló magasszélű test, oldalán vésett dísz övben. Egyenes álló füle fekete fa. A lábak felső végén levélsokor.

162 Leltári szám: 62.151. Tejmerő kanál, kis, félgömb alakú merővel, hosszú karcsú nyéllel, melynek vége kiszélesedik. Rajta LP monogram. (A kartonon az 1818-as próbát 717A jellel jelölték, de az időrend alapján helyesebb a 716B jelzés).

163 Kőszeghy i. m. 125. Lappang.

164 Kőszeghy i. m. 126. Lappang.

165 Ez és a következő tárgy az Iparművészeti Múzeum Nyilvántartásában szerepel. A karton száma N 71/371. Az újjnál megemlítve: Győri ötvösje és CR. 1720 évszám. Kőszeghy 753, 717 jegy, Johannes Christophorus Roth. Győr 1720. A szempárnál: A évbettű, Kőszeghy 753, 717 jegyek. J. C. Roth Győr. 1720. Sajnos a tárgyakat nem sikerült megnézni. Az 1720-as évszámot a felsorolt jegyek és a mesterjegy-feloldás alapján elgépelésnek kell felfognunk. A mesterjegy-feloldás is valószínűleg téves. A közölt jegyszámokat elfogadva, addig is míg nem sikerül a tárgyakat megnézni, Ch. Raab művei közé sorolom.

166 Kerek lépcsős talpon kariatida által tartott felgömb. Kőszeghy Elemérnek a Magyar Nemzeti Múzeumban levő kéziratos jegyzetei között 1948. I. 19/1. számú cédulán. (A jegyzetek átnézésének engedélyezéséért külön köszönetet mondok e helyen T. Németh Annamáriának.) Johann Kolbenhayernak Nagyszombaton készült nagyon hasonló sórtartója az Iparművészeti Múzeumban (Mihálik Sándor: Szent-István Tibor ezüstgyűjteménye. Magyar Múzeum. 1945. október. 32, 3. kép.)

167 Kőszeghy i. m. 126. 44 A 1916. 2. leltári sz. 26/126. fióksz. a Magyar Nemzeti Múzeum Éremtárában. Az azonosításban nyújtott segítségért Hévi Verának tartozom köszönettel.

168 Sima, kissé felfelé hajló plasztikus végű nyéllel, AF monogrammal. Szerepel az Iparművészeti Múzeum Nyilvántartásában. A tulajdonos néhány évvel ezelőtt meghalt. Az örökösök nem tudnak a tárgyról. Lappang.

169 Leltári szám: 53.2483. A magas, függőleges peremű, kerek, belül egy lépcsővel túl alakú mélyedést formáló sórtartó két farkával összefonódó kigyóra támaszkodik. A kigyók feje kerek, magas peremű lépcsőszerű talpon nyugszik. A talpon és a sórtartó peremén kívül guilloché dísz. Vétel az Óra-Ékszer NV-től. A beült próbajegyen csak 18×4 olvasható, vagyis az évtizedet jelölő szám nem. Azonban a jól olvasható 1-es számjegy nagyon hasonlít a K: 719 (1823) jegyéhez, teljesen eltér a K: 722 (1844) jegyétől, ezért míg 1834-es próbajegy nem bukkan fel, kísérletképpen 1824-nek határozom meg.

170 Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. őszi aukció, 212. sz.

171 Galerie Jürg Stuker AG Bern. Auktionen 180–189. 1979. „3068. Pfanne, Raab (Győr), 1827. Meistermarke Raab. Tiefgelmdete Halbkugelform auf drei stark geschwungenen Spachtelfüssen mit blattverzietem Ansatz. Waagrecht Holzgriff. D = 13,5 cm, H = 10 cm, Gewicht 300 g, 1500. — Sehr schönes Objekt.”

172 Xantus János Múzeum, Győr, IP 70. 8. 2. Cukordoboz (ezüst). Tégla alakú sima doboz lekerekített éllel. Kulcslyuk körül vésett címerimitáció, alatta írott betűvel NR monogram. A kartonon: Christianus Raab (Ignatius Raab) (sic!), „Raab” Győr. 1827.

173 Leltári szám: 53.2484. Leírását l. a 169 sz. jegyzetben.

174 E helyütt is megköszönöm Keresztélyi Gyula székesegyházi sekrestyeigazgató úrnak, hogy engedélyezte és segítette a kutatást a győri székesegyházban.

175 Leltári szám: 19.617. Lapos, szögletes, téglány alakú szelence, lekerekített sarkokkal. Belül aranyozott. A fedőlapon Romulus és Remus a farkassal. Az alapon a bécsi Karlskirche képe három ciprussal. Vétel Eisenstädter Ödöntől.

176 Kőszeghy Elemérnek az Iparművészeti Múzeumban őrzött kéziratos jegygyűjteményének pótanyagában. A tárgy a Magyar Nemzeti Múzeum anyagában jelenleg nem azonosítható.

177 Leltári szám: 68.1.1. Háromlábú, a lábak kis gömböcskéken állnak és ívesen befelé hajolnak. Felső végükön gyenge kiviteli levélkoszorú. Elálló fekete fanyéllal. Átm. 13,9 cm, M: 11 cm, Hossz: 24,6 cm. Vétel a BAV-tól.

178 Lelt. sz. 3050. A múzeumba 1913-ban került vétel útján. Szerepel Kőszeghy Elemérnek az Iparművészeti Múzeumban őrzött kéziratos jegygyűjteményének pótanyagában, de Somogyi-Weineré i. m. nem ismeri.

179 Az évszám utolsó jegye elütve, de a 2-es teljesen tisztán olvasható. E helyütt is köszönetet mondok Tóth László plébános úrnak szíves segítségéért.

180 Az évszám utolsó jegye olvashatatlan.

181 Védés száma: 7494/950. Domborított 12 szegletű kerek talpon szár, ezen lapos csésze, kihajló széle gömbszerű csipkézéssel ellátva. A csésze alatt bimbót utánozó plasztikus dísz. Száj átm.: 7 cm. Talp átm.: 5,3 cm, M: 6 cm. B.v.R. monogrammal.

182 Kőszeghy i. m. 126. Lappang. Sajnos a jelenleg a székesegyházban őrzött fogadalmi tárgyak között nincs ezekkel azonosítható.

183 Kőszeghy i. m. 126. Lappang.

184 Galerie Jürg Stuker AG Bern. Auktionen 180–189. 1979. „3079. Confiturier, Raab, 1830, Meistermarke Christianus Raab. In Silbering mit aufgesetzten, getriebenen Palmetten auf drei Klauenfüßen eingesetztes zehneckiges, leicht konisches Rubin-glasgefäß mit Voluten in Goldmalerei und zwei seitlichen Ringgriffen. Silberner, leicht bombierter Deckel mit getriebenen Blüten-Blattvoluten und -rocailen. Sitzender, einen Speer haltender Putto als Knauf. D: 11 cm, H: 12,5 cm, 1200.—”

185 Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1. ékszer és nemesfém-aukció 1982. 166. sz.

186 Kolba Judit–Lovag Zsuzsa: i. m. 126. és 139, 47. jegyzet, valamint a 31. kép.

187 Ernst Múzeum Aukciói. XVII. 1921, 1221. sz. Két talpas kanna fedővel, ezüst, a test alsó része gerezdes. Mestere Ráb. (!) Győr, 1833. 955 gr.

188 Az érmén angyali üdvözlés ábrázolás, a vésnök neve nem olvasható ki. Az érem hátlapján felírás:

Derse Josef
Gyula Születet (sic!)
Martz rotik
836

189 Postatakarékpénztár aukció 1937. október 6. 1505 sz., Az Előszóban (10.) mint ifj. Rab Keresztélynél készült „csinos, de egyszerű” cukortartó dobozként beírva.

189a Állami Zálogház és Árverési Csarnok NV. 134. sz. Aukciója. Budapest. 1262. sz. Ugyanez a tétel a 135. sz. aukción 1371. sz. alatt.

190 Az egykori filigráns keretezés már hiányzik, csak az érmet hátulról burkoló lemez van meg. Ezen vannak a jegyek. Az érmen Caritas (?) ábrázolás, a vésnök neve nem olvasható ki.

191 Kőszeghy i. m. 126. Lappang. Balázs Károly lelkész úr szíves közlése szerint, melyért e helyütt is köszönetet mondok, a láncot ellopták és már semmiféle nyilvántartásban sem szerepel.

192 Kőszeghy i. m. 126. Lappang.

193 Kőszeghy i. m. 126. Lappang.

194 Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. tavaszi aukció. 195. sz.

195 Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. tavaszi aukció, 11. sz.

196 Védés száma 47988/71. A védés egy 18. században Győrben készült kézi gyertyatartóval együtt történt. A koppantó hossza 15,8 cm. Olló alakú, tartóján sávos dísz. A beült próbajegyéből csak 18.. látszik, de az 1-es számjegyek felül és alul vízszintes egyenes vonalban végződnek. I. mint a K: 721, 723, 724 jegyeknél és a 8-as alatt halványan vékony kör látszik: a 2, 6, 8, 0 számjegy felső íve. Ezért 1842–48 közé teszem, valószínűleg a legfiatalabb tárgy.

197 M: 10 cm a fülig. Alul JI vésett (nagyon gyenge!) kurzív betűk. Az évszám utolsó jegye nagyon kopott, de csak vagy 6, vagy 8 lehet. Ez látszik a legkésőbbi Raab-műnek.

198 Az éremképen templombelsőben keresztelési jelenet, oldalt Szt. Ilona (?) ülő alakja kezében keresztel. A hátapon kurzív vésés:

T./
taufp.
gewidmet
T. G.

A keretezés háromszögekben áll, a háromszögekben kis filigrán dísz. A jegyek a fül két oldalán.

199 Teljesen új típusú próbajegyek ezen és a következő tárgyon. Használatának ideje egyelőre nem határozható meg.

200 Hirdetés a Hazánk c. győri újság 1847. május 8-i számában: „Egy ezüst merőkanál, Raab ezüstműves ur készítménye S. T.

betűkkel jegyezve, elveszett; aki ennek nyomába igazíthat, jelentse magát a Hazánk t. szerkesztőségénél, hol 4 pengő forint jutalmat nyerend."

201 Több mesterjegy egyidejű párhuzamos használata más mestereknél és más városokban is kimutatható. Pl. Győrött Hauszer Gusztáv 3, Ortner Márton 4, Pesten ifj. Prandtner József 4, Giergl Alajos 3 jegyet használt. A jelenség megnyugtató értelmezésével a kutatás még adós, mindenesetre a jegyhamisítást esetünkben kizárhatjuk, bár más esetben ez is értelmezési szempont lehet. Itt ugyanis olyan tárgyakról van szó (pl. a fogadalmi tárgyak), ahol a hamisításnak nem volt értelme és ezt a lehetőséget az őrzési hely (pl. a győri székesegyház) is valószínűtlenné teszi.

202 A korpuszt nem feltétlenül maga öntötte. Ez beszerezhető lehetett készen is. Többben használnak már ebben az időben előre-gyártott elemeket. Így tudjuk, hogy a pesti Prandtner-műhelyben Bécsben készült száj- és talpperemdiszeket használtak. (*Bóka Lászlóné*: Az Iparművészeti Múzeum Prandtner ötvöstárgyai. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei. I. 1954, 158. P. *Brestyánszky Ilona*: A pest-budai ötvösség. Budapest 1977, 69. *Mihalik Sándor*: Szent-péteri József ötvösmester élete, önéletírása, művei. Budapest 1954, 56.)

203 Johannes Stadler dudari kelyhe (Kőszeghy i. m. 126.) és Johannes Waas legújabbban felbukkant horvátnádai kelyhe (*Kolba Judit-Lovag Zsuzsa*: i. m. 126.) képezik eddig a győri ötvösök 19. századi egyházi megrendelésre készült munkáit.

204 Feltűnően sok fogadalmi tárgyat ismerünk Ch. Raabtól. Azonban ez csak annak tulajdonítható, hogy az egyházi tulajdonba került tárgyak biztosabban maradtak meg, nem estek áldozatul pénzszúke esetén eladásnak és beolvasztásnak, mint a magán-személyek használati tárgyai. Az igénytelen kidolgozású, kis súlyú fogadalmi tárgyak készítése nem lehetett egy népes műhely tevékenységében meghatározó.

205 A Cziráky grófok dénesfai kastélyából a győri Xantus János Múzeumba került ezüst asztalnemű (különböző étkészletek, edények és dísz tárgyak) egy pozsonyi, három pesti és három ismeretlen, illetve egyelőre meghatározatlan, de valószínűleg magyarországi műhelyben készült tárgy kivételével, bécsi és angol készítésű darabokból áll.

206 A teljesség kedvéért itt közöljük a tanácsulési jegyzőkönyvekben kimásolt bejegyzések szövegét.

1845. évi Mindszent hó 29. napján...

2330. 6-os Raáb József aranyműves az Ispita kápolnabéli lámpa kijavításáért 2 frt 24 kr.

1846-ik évi Bőjtelő hó 16-ik napján...

394. — 9-es Raáb József — a plébánia templom részére tett arany-művesi munkákért 1 frt 47 levonása után 16 frt 1.

403. 18-as Raáb József — az Ispita kápolnabéli lámpa kijavításáért 36 levonása után 5 frt 24 kr.

A munkadíjak viszonyíthatóságára vegyük figyelembe, hogy Esztergomban az 50-es évek közepén (vagyis változott ár- és bérviszonyoknál) egy legény heti bére teljes ellátás (koszt és kvártély) mellett 48 kr, anélkül egészen 10 frt is lehet. (Statistische Arbeiten... 46.)

207 Kőszeghy i. m. 112. Lappang.

208 Kőszeghy i. m. 112. Lappang.

209 Pipa magántulajdonban, próbajegyek a kupakon és a peremen. *Héjj Miklósné*nak az Iparművészeti Múzeumban őrzött kéziratoss feljegyzése.

210 Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. tavaszi aukció. 196. sz.

211 Kőszeghy i. m. 112. Lappang.

212 Somogyi i. m. 148, 6. kép és 59. sz. jegyzet: „Az Iparművészeti Múzeum Nyilvántartásában a védett tárgyak között szerepel.” Ma ott nem található. Lappang.

213 Leltári szám: 66.1.1—2. Rendkívül hasonló a *Somogyi Árpád* által közölt tárgyhöz (l. 212 sz. jegyzet). Méretei: M: 25 cm, talpátm.: 12 cm. A múzeum 1966-ban vette a BÁV-tól, ezért nem valószínű, hogy azonos lenne az 1967-ben közölttel. Természetesen annak felbukkanásáig ez nem zárható ki.

214 Leltári szám: 73.4.1. Csemegés tál kihajló, bordázott peremmel, nyolcszögletű talpon. A magas szár közepén lapos gyűrű alakú nódus.

215 Leltári szám: 54.39. Öblös, téglalap alakú forma, sima kivitelezés. Peremén ötágú koronás NZ monogram. Az Ipar- és Kultúrcikk Ker. V. áttéte. Mérete 36 × 26 cm.

216 Az Iparművészeti Múzeumban őrzött kéziratoss feljegyzés szerint 1965-ben a BÁV egyik üzletében. Értesítették az Esztergomi Balassi Bálint Múzeumot, továbbiak egyelőre nem ismeretesk. Esztergomban nem találtam nyomát.

217 A szerző látta 1980-ban a BÁV egyik üzletében. (Mivel akkor még nem ismertem a győri mester azonos kialakítású jegyét, elfogadva a meghatározást, nem vizsgáltam meg alaposan a próbát. Nem kizárva, hogy győri tárgyról van szó, ideiglenesen, újabb felbukkanásáig itt tüntetem fel.)

218 Óra-Ékszerkereskedelmi Vállalat. 1986. tavaszi aukció. 238. sz.

219 Kőszeghy i. m. 112. Lappang.

220 Kőszeghy i. m. 112. Lappang.

221 *Héjj Miklósné*nak az Iparművészeti Múzeumban levő kéziratoss jegyzetei szerint 1963-ban a BÁV egyik üzletében volt. (A feljegyzésen található 63.973. XI. szám alapján, mely egy levél-szám lehet, következtek a dátumra.)

222 Kőszeghy i. m. 112. Lappang.

223 Leltári szám: Ö. 11.78.28. Olló alakban plasztikus golya figura, amelynek szétnyíló csőre a csipesz, lábai az olló két ujjkarikájában folytatódnak. Szétnyíló törzsében kis pólyás figura. M: 13 cm, vétel az Óra-Ékszer V.-től.

224 Somogyi i. m. 147—148.

225 Szeretném ezúton is megköszönni a segítségét azon eddig még nem említett egyházi személyeknek és magánygyűjtőknek, akik hozzájárultak a gondjaikra bízott, illetve tulajdonukban levő tárgyak megvizsgálásához, lefényképezéséhez, vagy adatokkal segítettek a munka elkészülését: *Dr. Solyomos Szilveszter*nek, a pannonhalmi apátság műtárgyai gondozójának, *Gévai László* esperes plébánosnak (Bodajk), *Pekár Zsuzsán*nak és *Farkas Kálmánné*nak (Budapest), *Dr. Kovács Lászlóné*nak (Kiskunmajsa), *Hebenstreit Nándornak* és *Horváth Lajos*nak (Győr).

MARTON LAJOS POZSONYI MŰLAKATOS

A 19. század utolsó harmadának Magyarországon több vasműves központ alakult ki, de igazán jelentős csak Budapesten és Pozsonyban (Bratislava). A budapesti központ legkiemelkedőbb mestere, Jungfer Gyula mellett több vasművest tartunk számon, Pozsonyban ugyanakkor a művészi kovácsolást művészi szinten művelni képes műlakatos csak egy dolgozott: Marton Lajos.

Az eklektika és a szecesszió kora magyarországi vasművességének alapos elemzéséhez, a teljes kép ismeretéhez óriási anyagfeltáró munkára van még szükség. Több műlakatos életművének számbavétele^[1] az elmúlt egy-másfél évtized eredményei közé sorolható, ám számos vasműves tevékenységének feldolgozásával vagyunk

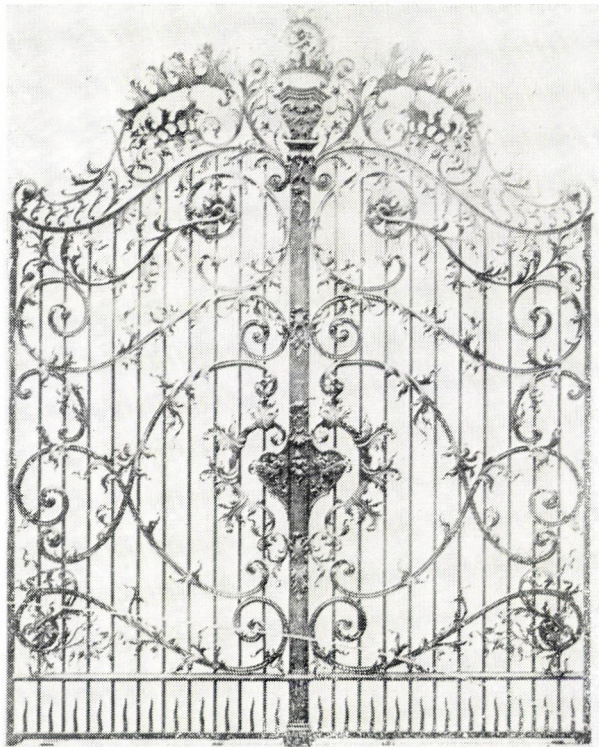
adósak. Ezek közé tartozik Marton Lajos pozsonyi műlakatos is.

Marton mester Jungfer Gyula mellett a magyar eklektikus vasművesség világának avatott ismerője, a nyugat-magyarországi főrangúak, továbbá az egyház és a plutokrácia legkeresettebb műlakatos volt. Jungfer Gyulával, Árkay Sándorral, Páder Nándorral ők az úttörő generáció, akik megalapozták a magyar eklektikus vasművesség európai viszonylatban elismerésre méltó pozícióját. Egy nagy vasműves nemzedék tagja ő, aki olyan értékeket teremtett, amely múlhatatlanul megmarad a múlt időkben.

Műhelyét 1851-ben alapította,^[2] de igazi fellendülése az 1880-as években az eklektikus vasművesség igazi virágzásakor következett be, amikor üzemét gyárrá fejlesztette. A kisegítő gépek mellett azonban a kézimunka jellemezte műveinek sokaságát. Műhelyének rohamos fejlődéséhez Bécs közelsége is hozzájárult, mert az ottani építészek főleg magyarországi munkáik esetében gyakran folyamodtak Marton Lajos kalapácsához. Az 1880-as évek végén azonos nevű fiával társult és üzemük



1. Marton Lajos és fia műlakatos cég cégére

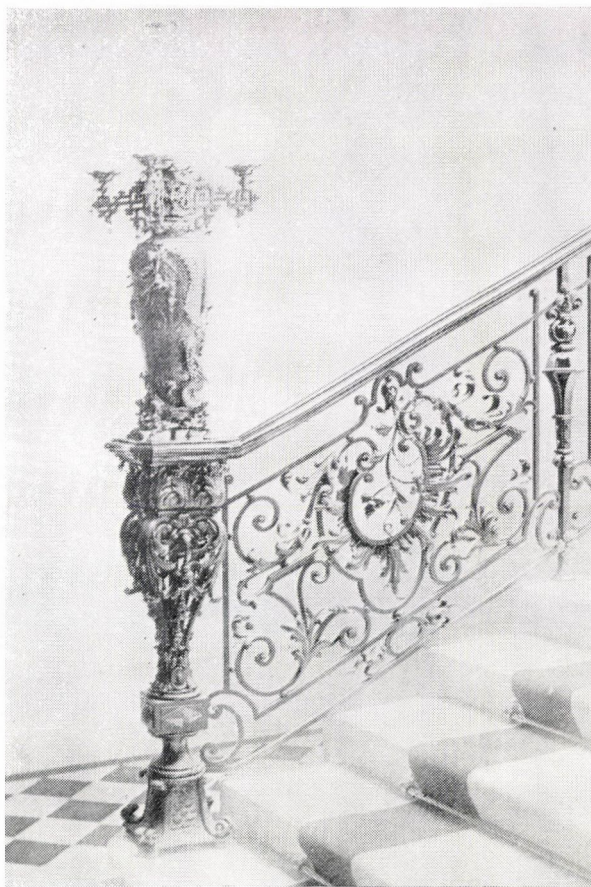


2. Károlyi Alajos stomfai kastélyának rácskapuja

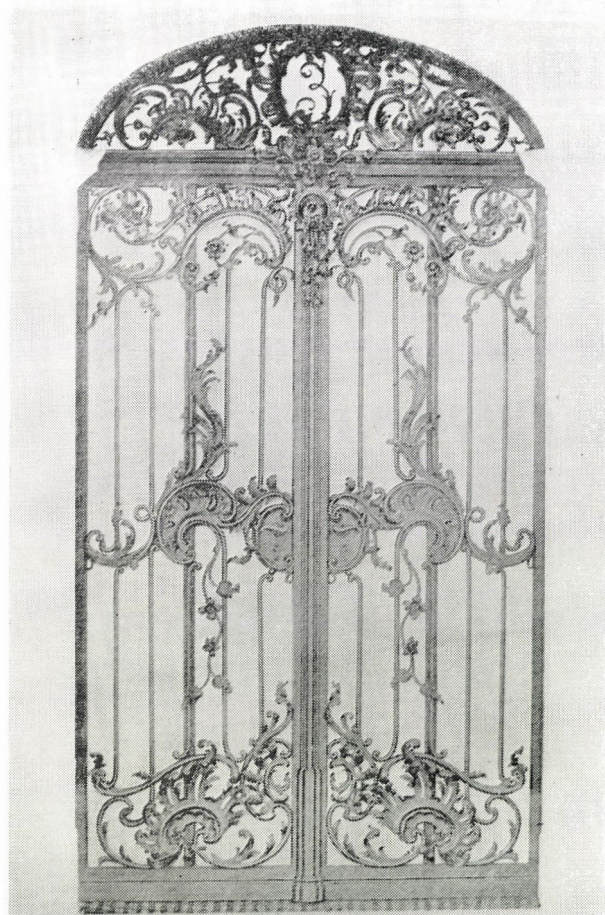
ettől az időtől Marton Lajos és fia cégeként szerepelt és vált ismertté.

Mesterünk életútjáról adataink nincsenek — az ismeretlenségből emelkedik elénk —, műveiről a kutatások eredményeként annál többet tudunk, és ezekről egy fokról fokra kiteljesedő pálya íve bontakozik ki előttünk. A kompozíció dekoratívizmusára irányuló törekvése csaknem egységesen vonul végig munkáin. Önállóságának kezdetén a romantika stílusának művészete uralkodott. A barokk-rokoko vasművességét követően a kovácsoltvas-művesség színvonalában hanyatlás következett be és a romantika idejére e művesség mélypontjára süllyedt. A mesterség fő feladatát főleg az öntöttvas elemek összeszerelése vagy egyenes pálcákból szerkesztett egyszerű rácsok jelentették. A 19. század utolsó harmadában azonban az eklektikus építészet igénye alapján a kovácsoltvas-művesség ismét fontos szerepet kapott, és a régi vasműves hagyományokat felújítva e műipar szinte elemi erővel feltörő virágzásnak indult.

Mesterünk tevékeny munkássága a kényes ízlést is kielégítő maradandó eredménnyel járt, és művei méltó helyet biztosítanak számára a magyar kovácsoltvas-művességben. 1885—1895 között egy sor kastély és palota kovácsoltvas munkájának alkotója. Mindegyikének elemzése egy cikk terjedelmét meghaladja, ezért javának csupán felsorolására szorítkozunk. Hans v. Paschkis tervei alapján készítette a keszthelyi Festetics-kastély kovácsoltvas kapuit, [3] Pálffy János pozsonyi palotája bejáratának rácskapujához és lépcsőrácsához Victor Rumpelmayer tervei szolgáltak alapul, míg a királyfai (Králová pri Senci) kastélyához, valamint a bajmóci (Bojnice) várhoz Marton Lajos és fia saját tervezetük alapján kovácsolták az előbbihez a kaput, az utóbbihoz a lépcsőrácsot és a pompás kútházat, amely



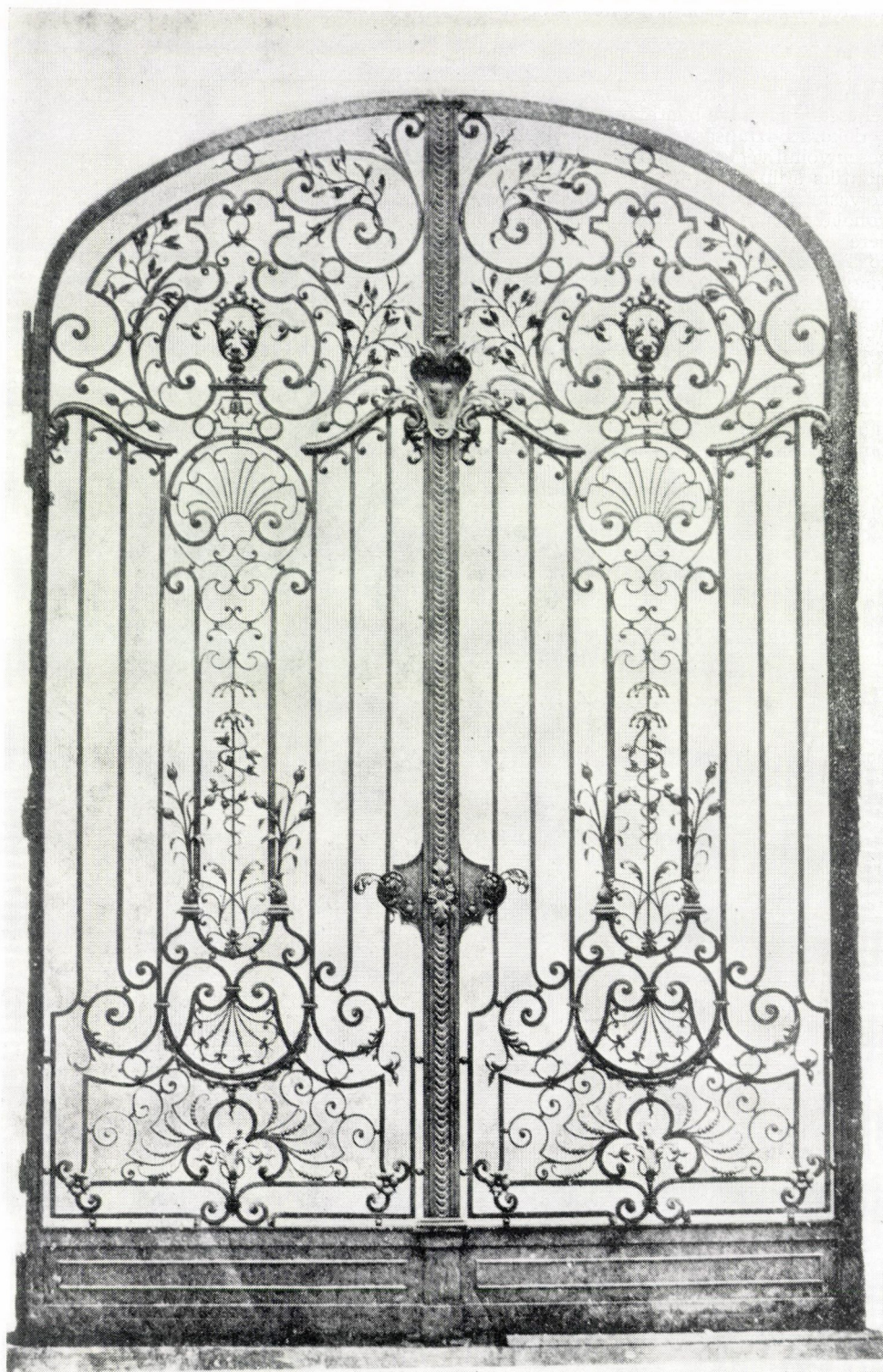
4. Georgevits György pozsonyi palotájának lépcsőrácsa



3. Esterházy Mihály pozsonyi palotájának ajtaja

késői visszhangja a reneszánsz kori vasművesség attraktív kútházainak. Károlyi Alajos stomfai (Stupava) kastélyát Meinig Artúr építette át, és a tékozlóan gazdag díszítésű vaskapu és a függőlámpa a Marton Lajos és fia cég munkája. Esterházy Mihály pozsonyi palotájához készült kétszárnyú kovácsoltvas ajtó inventátora és kovácsa mesterünk volt, miként Georgevits György pozsonyi palotájában a lépcsőrács és a kétszárnyú kovácsoltvas ajtóé, továbbá Tauscher Béla pozsonyi házában lépcsőrácsa is a Marton üzem terméke, valamint Csáky Vidor pozsonyi palotájában elhelyezett Heinrich Adam tervezte lépcső-, erkély- és lunettarácsok. Dessewffy György pozsonyi palotájába vörösrézről címert domborított mesterünk, Pisztory Bódog pozsonyi házában összes díszlakatos munkáihoz (rácskapu, lépcsőrács, lépcsőházi kandeláber és fali világítóttest) Marton Lajos és fia tervei szolgáltak alapul, és az ő munkájuk a köpcsényi (Kittsee) kastély nemesveretű kapuzata, továbbá Zay Mikós zaiugróci (Uhrovec) palotájának csillárjai és gyertyatartói, az Arenberg család pozsonyiváncái (Ivánka pri Dunaji) kastélyának és a Palugyai család pozsonyi sírboltjának kandeláberai.

A Virágvölgyi-templom reprezentatív csillárja Rumpelmayer tervei alapján mesterünk üzemében készült, valamint a pozsonyi koronázó templom északi kapujának saját tervezésű zárórácsa. [4] Az 1909—1913 között épült Lechner Ödön tervezte pozsonyi ún. „Kék”-templom lakatosmunkái [5] és a budapesti Szt. István bazilika főbejárata előtti hatalmas zárórács [6] is Marton Lajos hírnevét öregbíti. 1896-ban a pozsonyi Mária Terézia szobor neobarokk körítőrácsát, [7] 1899-ben a pozsonyi iparkiallítás nemesveretű kapuzatát kovácsolta. [8] A Lechner Ödön tervezte pozsonyi főgimnázium [9] (1905) és Lauber Gyula Népfürdője [10] (1905), valamint az itteni állami fémipari szakiskola műlakatos munkái-



5. Georgevits György pozsonyi palotájának ajtaja



6. Tauscher Béla pozsonyi házának lépcsőkorlátja

nak[11] is Marton Lajos a mestere. 1912-ben készült az a pozsonyi város címerrel, dús növényi ornamentikával díszített pártázat,[12] amelyet a pozsonyi városi múzeumban őriznek.

A gyárrá fejlesztett üzem termékeit a művészi kovácsolás jellemezte, bár elvétele szerkezeti munkát is végeztek, mint pl. Batthyány Elemér ikervári kastélyának üvegházát, József főherceg alsúti kastélyához az Ybl Miklós tervezte monumentális üvegházat, továbbá a Szkalnitzky Antal tervei szerint felépült Egyetemi Könyvtár könyvespolcait, de vállaltak minden, az épületlakatosság körébe tartozó munkát.[13]

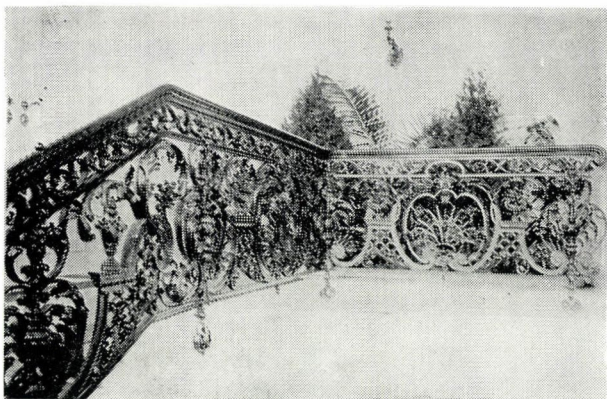
A főrangúak megbízásai ígéretes feladatok voltak, és Marton Lajos műhelye dekoratív művek sorával gazdagította a korszak magyar kovácsoltvas-művességét.



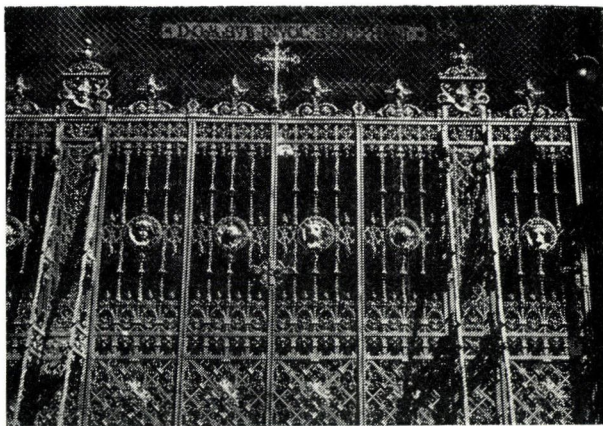
8. Dessewffy György domborított címere pozsonyi palotájában



9. Pisztory Bódog pozsonyi házának lépcsőrácsa



7. Csáky Vidor pozsonyi palotájának lépcsőrácsa



10. Budapest, Szt. István bazilika főbejáratának zárórácsa

Saját, valamint idegen tervezésű alkotásainak javát a barokkban fogant formák jellemzik, és olyan elérhető hűséggel tervezték és kovácsolták például a pozsonyi Esterházy-palota kapuját, hogy az éles szemű Oberschall Magdát is megtévesztették, és könyvében^[14] azt 18. századnak jelöli. A művek javán a lendületesen csapódó kecses indák, nyugtalanul kinyúló rocailleos formák, pompás gazdagságú orozatok, testes levelek, naturalisztikusan formált virágok, díszesen alakított zártokok jelzik a barokk hagyományok követését és a 17–18. századi kovácsoltvas-művesség gyakorlatát. A barokk lüktető mozgásával alakított munkán a „lomb és szalag-dísz” csaknem mindegyiken fellelhető, ami jelzi, hogy művei ornamentikájában a vasművesség egykori fénykorának igazi közvetítője. A bajmóci vár kútrácsának figurája, az 1901. évi szegedi kiállításon bemutatott falilampája — melynek konzoljával páncélos vitéz karját kovácsolta és ez tartja a Strozzi-palota lámpásaira emlékeztető világítótestet — a vas faragásának nagy hagyományú gyakorlatáról tanúskodik, és e munkáival a német mesterek sok évszázados technikájának hű tolmácsolója lett.

Művei sokaságában román, gót, reneszánsz formákkal komponált alkotások egyaránt szerepelnek. A Virág-völgyi-templom várfalakkal és bástyákkal alakított, a mennyei Jeruzsálemet ábrázoló hatalmas csillárja román kori, az Esterházy István ajándékaként készített Űrasztala gótikus, a bajmóci vár diadalmas hangvételű, figurális elemmel is gazdagított kútrácsa reneszánsz formát követ. Nem rekedt meg azonban a történelmi formák felélesztésének gyakorlatában, mert a századforduló körül rácsain az új stílus, a szecesszió ornamentikáját is alkalmazza. Az 1901. évi szegedi kiállításon szecessziós vonalvezetésű tulipán motívumban záródó rácsával keltett feltűnést, és miként Divald Kornél írja: „... Vasmű aránylag kevés került a szegedi kiállításra. Sárváry Jánoson kívül csak a pozsonyi Marton állított ki e nemben figyelemre méltót...”^[15]

Jeles munkásságát kitüntetések hosszú sorával ismerték el. 1865-ben a Pozsonyi Iparkiállításon aranyéremmel, 1872-ben az Országos Iparegyesület ezüstérmével tüntették ki. Az 1873. évi Bécsi Világkiállításon elismerő oklevelet nyert, az 1878. évi Párizsi Világkiállításon a

nagy ezüstérmét kapta, az 1879. évi Székesfehérvári Országos Kiállításon a nagy aranyérmét ítelték neki.^[16] Az 1896. évi Millenniumi Kiállításon díszoklevelet és az állami aranyérmét nyerte el,^[17] az 1900. évi Párizsi Világkiállítás után pedig a műipar terén szerzett érdemeinek elismerésül a koronás arany érdemkereszttel tüntették ki,^[18] az 1904. évi St. Louis-i Világkiállításon ezüstérmét nyert.^[19]

Az 1885. évi Országos^[20] és az 1896. évi Ezredéves Kiállítás zsűribizottságának tagja volt.^[21] Jóformán nem volt olyan nagyobbszabású kiállítás, amelyen nem szerepelt, s amelyen a kritika az elsők közt ne említette volna munkáit.

Marton Lajos, majd később a Marton Lajos és fia cég az Országos Magyar Iparművészeti Társulat tagja volt.

A gőzerő-meghajtású segédgépekkel felszerelt üzemében jeles műlakatosokat nevelt. Az 1896. évi Millenniumi Kiállítás segédei közül Themár Mátvás, Kotlár Lőrinc, Dániel Márton a „Közreműködők érdmé”-t kapták.^[22] Fadrusz János, a magyar emlék-műszobrászat egyik jelentős alakja Marton Lajos műhelyében tanulta a műlakatosságot, majd itt is szabadult fel. Talán ez a körülmény, de még inkább Marton Lajosnak a művészi kovácsolásban megmutatkozó jártassága alapján kapható mesterünk megbízást a Fadrusz alkotta pozsonyi Mária Terézia emlékszobor artisztikus körítőrácsának elkészítésére. (A rács terve is Fadrusz nevéhez fűződik, aki a kivitelezést egykori mesterének műhelyében több ízben ellenőrizte. Egy alkalommal Lyka Károly elkísérte és ott szerzett tapasztalatait az Új Idők hasábjain közzé is tette.)^[23]

Marton Lajos egyszerű munkásságát nemcsak a kastélyok, paloták, templomok díszes lakatosszerkezetei bizonyítják, a pozsonyi városi múzeumban is helyet kaptak kovácsoltvas tárgyai. Alkotásai közül többet Műipari Mintalapon tettek közzé.

Marton Lajos főként Pozsonyban és környékén végzett igen jelentős munkákat, de a hazai és külföldi kiállításokon is rendszeresen és eredményesen vett részt. Nemcsak a 19. századvég és a 20. század első magyar kovácsoltvas-művességében számottevő életműve, de európai mértékkel mérve is jelentős mestere e korszak művészi vasműves iparának.

Perehazy Károly

JEGYZETEK

1 *Perehazy Károly*: A vas művésze (100 éve született Tíring Ferenc). Műemlékvédelem 1975. 4. sz. 220–226. *Perehazy Károly*: Budapest utolsó száz esztendejének kovácsoltvas-művessége és jelentősebb mesterei. Építés-Építészettudomány 1976. 349–409. *Perehazy Károly*: Jungfer Gyula és Iparművészeti fémárgyára. Építés-Építészettudomány 1979. 3–4. sz. 285–357. *Perehazy Károly*: Egy elfelejtett budapesti műkővész (125 éve született Lepter János). Műemlékvédelem 1980. 4. sz. 238–245. *Perehazy Károly*: Egy pesti műlakatos munkássága (75 éve hunyt el Schwarz Antal). Műemlékvédelem 1981. 3. sz. 228–234. *Perehazy Károly*: A magyar historizmus kovácsoltvas-művességének jeles mestere: Árkay Sándor. Építés-Építészettudomány 1985. 1–2. sz. 167–184.

2 Marton Lajos és fia műlakatos cég által 1895-ben kiadott képes ismertető.

3 *OL*: P 274. A Festetics család lvt. Keszthely. Építkezések. a) A keszthelyi kastély építkezései. Marton Lajos 1887. aug. 17-én kelt számlája 16398 Ft, melyet 16898 Ft-ra módosítottak.

4 A felsorolt munkák. 2. sz. jegyzet.

5 *Barla-Szabó László*: Lechner Ödön pozsonyi „Kék”-temploma. Építés-Építészettudomány 1973. 587.

6 *Vallalkozók Lapja* 1897. ápr. 13.

7 *Magyar Génius* 1897. 327., *Magyar Iparművészet* 1897/98. 138–139.

8 *Vallalkozók Lapja* 1899. szept. 27.

9 *Ua.* 1905. aug. 9.

10 *Ua.* 1905. júl. 19.

11 *Ua.* 1903. aug. 26.

12 *Kiállítási Katalógus* 1982. máj.–júl. Traditionen Schmiede und Schlosser in Bratislava.

13 *L.* 2. sz. jegyzet.

14 *Bárányné Oberschall Magda*: Régi magyar vasművesség. Budapest 1941. 31. Képe 25.

15 *Divald Kornél*: A szegedi kiállítás. *Magyar Iparművészet* 1901. 208.

16 *L.* 2. sz. jegyzet.

17 Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei 32. sz. 1356.

18 *Magyar Iparművészet* 1901. 131.

19 *Ua.* 1904. 320.

20 *Gelléri Mór* (szerk.): Kiállítási emléknaptár az 1886-ik közönséges évre. 136.

21 Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei. 1893. jún. 12. 179.

22 *Ua.* 1361.

23 *Új idők* 1899. 107. *Lyka Károly*: A mesterember c. cikkében ezeket írja: „... Mindenütt vas, csupa vas, hajlítot, kovácsolt, reszelt, nyers meg kikészített vas, mellette szikrázott a parázs a kemencékben. A vasrudakból Fadrusz tervei szerint verték ki Marton mester legényei a finoman hajló barokk-rudakat, gazdagon élő lombozattal. Nem holmi sablonos munka ám ez! Ezek a lombok, ezek a díszítőlevelek, amiket tüzesen formáltak itt ki, tele voltak az élet lendületével. Nem holt cifraság: eleven individuum minden egyes fűzér. Hogyan megyen át ebbe a holt és tehetetlen vasatériába annyi élet? Pöröllyel verik bele, minden csapásra egyet idomul a vas, formát cserél, elváltozik. Attól függ vajjon jó helyre csap-e le a kalapács, vajjon éppen elég súlyosan zúdul-e a szikrázó ércre, nem-e túlságosan erős vagy gyöngén? Ez érzés dolga, aki azt a nehéz pörölyt forgatja, hiába nézi két szemével a tervrajzot: ha nem érzi egészen a lelkében a formálendő tárgy karakterét, ha a keze nem jár szabatosan a lelkének érzése szerint, annak parancsára, ha nem idomul az érzés minden finom változata szerint: kontár, holt munka támad... Átérik (a legények) és értik az anyag minden csínját-bínját, szuverénül uralkodnak annak minden tulajdonsága fölött. Annyi szépség, erő és talentum van az igazi műiparos munkájában, hogy igazság szerint a legnagyobb és legnehezebb terelő-művész is testvériesen megosztani kénytelen vele dicsőséget...”

Ein herausragender, auch mit Auszeichnungen anerkannter Meister des heimischen eklektischen Kunstschmiedehandwerks war Lajos Marton, der seine Werkstatt 1851 in Preßburg (Bratislava) eröffnete. Er war ein vielbeschäftigter Kunstschmied der westungarischen Aristokratie und der Kirche und hatte im letzten Drittel des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinen für eine Reihe von Schlössern, Palästen und für einige Kirchen gefertigten Eisenarbeiten, sowie mit Gegenständen die in internationalen und heimischen Ausstellungen gezeigt wurden, bedeutende Erfolge. Mehrere seiner Kunstschmiedearbeiten sind im städtischen Museum von Bratislava. Über die Umstände seiner Ausbildung wissen wir wenig, für deren Gediegenheit sprechen aber nicht nur seine ausgeführten Arbeiten, sondern auch die selbst entworfenen Werke. Der Großteil seiner Werke folgt dem Neobarock, in seinem reichhaltigen Schaffen finden sich

auch manche mit gotischer und Neorenaissance-Ornamentik. Den neuen Stil, den Jugendstil eignete er sich schnell an und schuf bereits um die Jahrhundertwende mehrere Gitter mit dieser eigenartig verzierten Ornamentik. Schmieden, Bunzeln und Eisenschnitzen betrieb er gleichermaßen auf hohem Niveau. Seine Werkstatt entwickelte er während der wahren Blütezeit der Schmiedekunst der Eklektik zu einer Fabrik, in seinem mit Aushilfsmaschinen ausgerüsteten Betrieb kam aber der Handarbeit der Vorrang zu. Ende der 1880er Jahre nahm er seinen gleichnamigen Sohn als Compagnon auf und von da an war die Firma als Lajos Marton und Sohn bekannt. Mit seinem Schaffen wurde er nicht nur im ungarischen Kunstschmieden eine maßgebliche Persönlichkeit, sondern ein verdienter Meister auch der universalen Schmiedekunst.

KÉT KÉP RUBENS MŰHELYÉBŐL

Hagyományosan Rubens művének tulajdonítják a hamburgi August Neuburg-gyűjtemény „Apolló kocsija a Hórákkal” festényt.^[1] A képet Julius Held mégsem vette a Rubens-vázlatok sorába, mert kompozíciója nem magától Rubenstől, hanem Primaticciótól való. Az eredeti kompozíció a fontainebleau-i kastély mennyezetét díszítette egykor, amelyet a flamand mester nem az eredetiből ismert (nem járt ott), hanem valamilyen rajzi vagy festménybeli másolatából.^[2] A hamburgi kép valószínűleg azonos az 1722. évi rotterdami Meyers-árverésen szerepelt példánnyal, de bizonyosan nem azzal a képpel, amelyet Enea Lanfrancioni pozsonyi műgyűjtő hagyatékából 1895 októberében a kölni Heberle-cégnél árvereztek el (175. számon) — és képét is közölték az árverési katalógusban. A két festmény méretei is eltérőek: a hamburgi valamivel kisebb (99 × 73 cm), az egykori pozsonyi nagyobb (105 × 85 cm). A pozsonyi példány a kölni árverést követő időben (vagy egyenesen az árverésről) gróf Andrassy Gyula gyűjteményébe került, és onnan közvetve jutott a második világháború után egy magyar magángyűjteménybe, ahol ma is őrzik.

Mindkét kép fára festett. A rajzi és apróbb részletek összehasonlítása alapján úgy tűnik, a két kép két különböző kéztől származik. A színek összehasonlítása nem áll módomban, de az árnyékolás, kivitelezés, finom átmenetek tekintetében az elsőbbséget a hamburgi példánynak kell adnunk, akkor is, ha a magyarországi kép nem sokban maradhat el németországi társától és feltételezett példájától (ha egy következő, utóbbinál netán még kvalitásosabb? — elő nem kerülne). A fényképek összehasonlítása alapján mindenesetre valószínű, hogy a rubensi stílusban színesen átfogalmazott késő renaissance kompozíció változatai egy időben és még Rubens műhelyében készülhettek.

Egy másik mű is nemrég bukkant fel, amelynek rubensi eredetije elveszett vagy lappang, de amelynek igen jó, talán tanítványi kéztől származó másolatát itt közlöm. Ez a „Krisztus sirbatétele” nem is az egyedüli példány, amely ugyanezt a kompozíciót ismételve Magyarországra jutott: egy másik, ehhez hasonlóan kvalitásos változat volt Nemes Marcel tulajdonában,

majd tőle báró Herzog Mór gyűjteményébe, aztán Herzog menyéhez, Dimitri Angelopulo felesége gyűjteményébe került, és 1970-ben londoni árverésen talált új gazdát.^[3] Az itt közölt, ma is hazai tulajdonú példány korábban Ringer Gézáé (†1920) volt.^[4] Jó állapotú és egyik kvalitásosabb darabja a további, külföldi vázlatok sorának. Held kitűnő katalógusa a Rubens-vázlatokról az eredetét az 1630-as évekre datálja, de nem a legkésőbbiek közé, azaz nem a harmincas évek végére — ha egyáltalán és egészen biztosan rubensi eredetiről lehet szó. A kompozíciót Jan Witdoeck, Rubens más alkalomkor gyakori metsztemásolója egy metszeten is megörökítette.^[5] Úgy látszik, a másolatok egyikét se a metszet (amely különben is tükörképes), hanem feltételezhetően az eredeti alapján készítették, s amennyire ez egyáltalán megítélhető, egymáshoz eléggé közeli időpontban, amennyiben ezek a másolatok — főleg a jobbak — még erősen a rubensi modort követik, a későbbi többnyire simább és finomkodóbb festői formálással szemben. A másolatok mérete alig eltérő egymástól. A most közölt kép a Rubens műhelyében leggyakrabban használt három összeragasztott tölgydeszkára készült, a középső — az antwerpeni két beégetett kéz képtáblajelzéssel^[6] — megengedhetően egy közvetlen Rubens-tanítvány műve lehet. Az eredetiről itt is hűségesen átvett részlet: hogy Krisztus sirjába, még mielőtt a halott Megváltó testét abban elhelyezik, egy szent asszony búzakévé szór, a testi újjászületésre, a feltámadásra utaló mozzanat; a rubensi oeuvre-ben éppen nem kivételes. Az antwerpeni múzeum A halott, sirjára ültetett Krisztus siratásán (1617—18 körül) a siron búzakéve van (a kép korábbi népszerű elnevezése: *Le Christ à la paille* ennyiben téves, mivel nem szalmáról, hanem még elcsépeletlen terméstről van szó s a megfetsés kévét ábrázol, amelyről nem hiányzik az átfogó kereszt-kötés), valamint az ugyanitt őrzött Krisztus siratásán (1614 körül) a halotti lepel alatt kéve van gabonafejekkel, és a bécsi múzeum Krisztus siratásán (1614) ugyancsak gabonafejekkel, átkötött kéve ugyanebben az értelemben látható.

Mojzer Miklós

JEGYZETEK

1 *Leo van Puyvelde*, *Les esquisses de Rubens*, Bale 1948, uo. 54, a korábbi irodalommal és a kép valószínűsített eredetével az 1722-es árveréstől kezdődően. Puyvelde tévesen azonosítja a hamburgi és az egykori pozsonyi képet, ezért bizonytalan, hogy a Lord Mulgreve tulajdonában 1832-ben és a Ralph Fletscher-féle 1838-ban említett képek a hamburgi vagy a pozsonyi képek megfelelői-e. A Haberle-féle katalógus a mai magyar tulajdonú képet mint jelzett említi, de a (jó) reprodukción ebből mi sem látszik és a képen ennek ma sincs nyoma. Kiállítva a budapesti Szépművészeti Múzeumban 1946-ban a Régi Mesterek Magyar Magángyűjteményekben, kiállításon 82. szám. Puyvelde a kép egy másolatát említi a berlini Múzeumok raktárában, no. 798 D, fa, 60 × 41 cm nagyságút. — A magyarországi kép háta parkettázott.

2 *Julius S Held*: *The oil sketches of Peter Paul Rubens*, A critical

catalogue, Princeton, N. Y. 1980, I. 6—7, mint nem saját invenciójú kép és mert vázlatnak sem tekinthető a többi mellett, de reprodukálja a bevezetőben.

3 *J. S. Held*, i. m. no. 367, a további változatokról.

4 Olaj, fa, 47,4 × 63,1 cm; a kép hátán vörös viasz gyűjtőpecsét kb. 1 cm-es maradványa a hátoldal bal felső sarkában (azonosíthatatlan állapotban); ettől közel egy araszra feketével irt N. 22 szám, és ettől egy araszra jobbra felragasztott papírcédula. Az alsó, harmadik deszkarész jobb felső harmad része felé átlukasztás (bomba-repsz sérülés?); a festmény felületén kisebb javítások.

5 Witdoeck 1635 óta dolgozott Rubens megbízásából képeinek metszet-reprodukcióin, 1. *Thieme-Becker* *Künstlerlexikon*.

6 A jelzésről Rubens gyakorlatával kapcsolatban I. J. S. Held i. m. I. bevezetőjében.



1. Rubens műhelye, Primaticcio kompozíciója alapján: Apolló kocsija a Hórákkal. Magyar magángyűjtemény



2. Jan Witdoeck, Rubens után: Krisztus sírjátétele. Rézmetszet, Budapest, Szépművészeti Múzeum



3. Rubens műhelye: Krisztus sírjátétele. Magyar magángyűjtemény

A Brunsvik-gyűjtemények jeles helyet foglalnak el a hazai gyűjtéstörténetben, s előbb-utóbb illendő lenne sort keríteni a gazdag anyag lehető legteljesebb feldolgozására. Azért is fontos lenne ez, mert az első, valóban magyar nyilvános képtár lehetősége rejtett bennük. Brunsvik József (1750–1827) ugyanis az egykori Bálvány utcában állt házat^[1] és a benne őrzött képeket, amelyek gondozására Jenny Alajost fogadta fel, nyilvános közgyűjteménnyé kívánta szervezni. Ha terve megvalósult volna, akkor ez csak az akkoriban jogilag Magyarországnak számító országgrész első képtárát jelentette volna, lévén, hogy Erdélyben ekkorra már megnyitotta kapuit az erdélyi szászág művelődésének elősegítését célzó Brukenthal-gyűjtemény.

Amikor 1827-ben József gróf elhunyt, bizonyos, hogy nemcsak Budán voltak képek, hanem a birtokközpontban, Alsókorompán, továbbá a család másik, martonvásári ágának tulajdonában is. Feltehető, hogy a budai festmények közül, amelyeket Schams^[2] is említi, a nagyobbik rész Alsókorompára került, de nem zárható ki annak lehetősége sem, hogy a martonvásári anyag is gyarapodott belőlük. A budai–korompai képek útját nehéz követni,^[3] bár egyes darabok még sokkal későbbi időkben is említésre kerültek, sajnos olyan publikációkban, amelyek szakmailag nem értékelhetők. Brunsvik Józseffel a korompai ág kihalt. A leánygyermekek útján a képek, vagy legalábbis nagyobb részük a Chotek, illetve a Nádasdy családok birtokába kerültek. A nádasladányi Nádasdy-kastélyból még a Szépművészeti Múzeumba is jutott kép, amelyről elképzelhető, hogy szintén Brunsvik-darab volt.^[4] Az alsókorompai kastélyban lévő képek nagy neveket viseltek, de szinte semmit sem lehet azonosítani közülük, mert forrásaink hézagosak. A martonvásári ágról sem tudhatnánk sokkal többet, ha tulajdonosa, Brunsvik Géza (1834–1899) nem adja el a martonvásári birtokot és nem költözik át Ausztriába, sommerauai kastélyába. Itt képeiről Frimmel^[5] könyvényben szereztetett tudomást, és azokról hirt is adott. Ugyanő megemlékezik a bécsi műgyűjteményekről írott művében^[6] a Brunsvik-képtárról is és annak történetét igyekszik tisztázni, Szorosan bécsinek azért vehette, mert a család Summერთaut is eladta, Bécsbe költözött, sőt Géza gróf halála után három évvel, 1902-ben a képgyűjtemény értékesítésére is itt került sor.

Az árverést a Dorotheum rendezte, korai aukcióinak egyikeként. Katalógusa a hazai szakma részére nem volt hozzáférhető, részben ennek tudható be, hogy igen sok kép azonosítására máig sem került sor. A „nagyágú” közül Gerhardt Gusztáv és Kilenyi Hugó több darabot is szerzett, de feltehető, hogy más magyar vásárlók is jelen voltak. Igaz, miután az árverésen sok kép nem kelt el, a visszamaradt műveket Nizzában adták el, ám még ebből is visszavándorolt néhány Magyarországra. Sajnálatos viszont, hogy például Cima da Conegliano Szent Katalin-képe ezen az úton sem került hazánkba, hanem szülőhelyére származott; ma coneiglianói magángyűjteményben őrzik.

Az aukción jó néhány olyan kép is szerepelt, amely a katalógusba már nem kerülhetett bele, feltehetően

azért, mert a család eredetileg néhány szebb darabot vissza akart tartani. Valószínűleg azonban végül csak a családi vonatkozású arcképeket nem adták árverésre, minden más igen. A katalóguson kívüli munkákból az országba szintén visszajött néhány, magán- és közgyűjteményi vételként egyaránt.^[7] Igaz, a korabeli magyar szaksajtó eléggé „lehúzta” az anyagot, gyatra hozzáértésről tévén tanúságot, de a Szépművészeti Múzeum mégsem maradt távol az árveréstől; az is igaz, hogy számos kitűnő munka megvásárlásának lehetőségét elszalasztva.^[8]

Ezúttal csupán két mű azonosítására kerül sor. Egyikről sem tudjuk pontosan, hogy miként kerültek vissza Magyarországra, korábbi tulajdonosaik nem ismeretesek. A Szépművészeti Múzeum 1963-ban szerezte meg Gabriele Salci Vadászcsendéletét (1. kép). Pigler Andor katalógusában^[9] megjegyzi, hogy hasonló képet említett Frimmel, de a felirat, amelyet e szerző idéz, eltér a Szépművészeti Múzeum példányától. Ám az árverési katalógus minden kételety eloszlát: a két kép azonos, a félreértést az okozta, hogy Frimmel, ismeretlen okból, tévesen olvasta a névjelzést „Gabriello Salci Romano pinx.”-ként, a helyes, „Gabriello Salci Romano 1719” helyett; ez utóbbi teljesen megegyezik a Brunsvik-aukció 297. tételében említett^[10] Ez a tétel minden kétséget eloszlatandó, idézi is a Frimmel-féle említést. A méretadatok pedig hajszálpontosan egyeznek. Salci e festménye eklektikus mű, Jan Baptist Weenix hatása a leölt vadak, a 17. századi római és bolognai csendéletek pedig a kép felső részén, a szőlő ábrázolásánál, fel-tűnően archaizáló módon érzékelhető.

Huszonkét év elteltével ismét a Bizományi Áruház egyik árverésén^[11] tűnt fel egy Brunsvik-darab, mely Párizs ítéletét ábrázolja (2. kép). Ám mikor az kalapács alá került, ezt a tényt még senki nem tudta. A táj alapján Jan Wildens szerzőségére lehetett gondolni és sejtető volt, hogy az alakok — melyek minden tetszetőségük ellenére is elmaradnak a tájháttér elsőrangú minősége mögött — más kéztől származnak. Csak később, a Brunsvik-árverés katalógusának kijegyzetelése során vált nyilvánvalóvá, hogy a Budapesten elktelt darab azonos a Brunsvik-gyűjtemény egy flamand képével,^[12] amely az 1902-es katalógusban mint „Rubens iskolája” szerepel, az alakokról megjegyezve, hogy származhatnak Frans Wouterstól, s a tájjal kapcsolatban is megjegyzi, hogy az talán Jan Wildenstől való. A feltételes meghatározást a ma már könnyen elvégezhető stílus vizsgálat (leg-alábbis Wildens részét illetően) egyértelműen és pozitív módon eldönti. Így ugyan kénytelenek vagyunk elismerni, hogy új meghatározásra nem volt igazán szükség, egészen jól elvégezték azt már elődeink, öröm viszont, hogy egy patinás magyar gyűjtemény újabb alkotórészét sikerült azonosítani.

Mindkét kép eléggé kacskaringós utat járhatott be, míg Budapesten kötött ki; Martonvásáron, Sommeraun és Bécsen keresztül jutott oda, ahol talán eredetileg is őrizhették őket.

Mravik László

JEGYZETEK

1 A régi Budán három jelentős épület is Brunsvik-tulajdon volt. Az említett Bálvány utcai ház szolgált a képek elhelyezésére, a ma már — az előbbihez hasonlóan — lebontott egykori Szentháromság utcai palota volt a legreprezentatívabb. Mellesleg ezen utca Brunsvik József emlékét őrzi manapság a Tárnok utca névvel. Brunsvik József 1802–1825 közt volt tárnokmester. A harmadik, a ma Fő utca 20. szám alatti ház az egyetlen, mely a család emlékét ma is kézzelfoghatóan őrzi a fővárosban.

2 F. Schams: Vollständige Beschreibung der königliche freyen Haupt Stadt Ofen in Ungern. Ofen, 1822. 328–346. — E képek egy része 1888-ban kiállításra került, 1. Tárgymutató a budapesti I. gyermek-menhely javára a Múcsarnokban magántulajdonban lévő régi képekből rendezett kiállításához. Budapest, Múcsarnok, 1888. A tulajdonos itt már gróf Nádasdy Ferenc. — Az alsókorompai

kastélyban levő képekről utoljára a Pesti Napló 1932. aug. 14-én tudósított, bizonyos P. J. tárcájában: „Ismeretlen Leonardo da Vinci, Rubens, Tizian-képek és rengeteg műkincs van a korompai Brunsvik-kastélyban” címmel. Rejtély, hogy ezek az ingóságok milyen sorsra jutottak.

3 Valószínűleg Francesco Bassano műve az a festmény, amely a közelmúltban budapesti magángyűjteményben bukkant fel és Schams (i. m. 336.) mint J. Bassano művét írta le „Nászéjszaka” címen. Valódi témája az íjszaka allegóriájának egy speciális megjelenési formája.

4 Ez a kép (tulajdonképpen képpár) a „Fiatl parasztpár zenészekkel” című munka és magángyűjteményben őrzött párja, az „Öreg parasztpár étkezésnél”. Mindkettő Nádasladányból származik, az 1944-ben elesett gróf Nádasdy Ferenc özvegyének tulajdoná-



1. Gabriele Salci: Vadászcsendélet (Budapest, Szépművészeti Múzeum)



2. Jan Wildens (és Frans Wouters?): *Parisz ítélete* (Budapest, Kovács Dezső gyűjteménye)

ból. Nincs kizárva természetesen az sem, hogy Chotek vagy Nádasdy eredetű festményekről van szó. A bizonyág megszerzése már csak azért is jó lenne, mert talán esélyt adna ama titok megfejtéséhez, hogy minek köszönhető a Cipper-képek sereges magyarországi jelenléte.

5 Theodor Frimmel: „Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel”, I. 1900–1901. 26.

6 Theodor Frimmel: Lexikon der wiener Gemäldesammlungen, Bd. I. Wien, 1913.

7 Például Christoph Paudiss Fréfiképmása ma is budapesti magántulajdonban van (kiállítva: Válogatás magyar magángyűjteményekből, Magyar Nemzeti Galéria. Katalógus. Budapest 1981. 111. sz., irodalommal). Az aukción a Szépművészeti Múzeum egy Cornelis Engebrechtsz-és egy Michele Rocca-képet vásárolt, utóbbi katalóguson kívül került eladásra, ugyanúgy, mint a Paudiss.

8 A már említett Conegliano-kép mellett megszerzendő lett volna Jan Swart van Groningen képpárja (ár. kat. 307, 308), amelyeket Jan van Scorel műveiként a strasbourgi múzeum vett meg. Az árverés-előzetes gyatrácska tanulmány „A régi gróf Ráday-féle képtár elárverezése” címen jelent meg a „Művészet”-ben annak

I. évfolyamában, 1902. 403–411. Itt kell emlékeztetni arra is, hogy akkoriban a Brunsvik-gyűjteményről úgy vélték, hogy annak döntő része a Rádayaktól megszerzett anyag volt. Ezt források nem igazolják.

9 A. Pigler: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest, 1967. 612–613. Ltsz. 63. 9. Vétel a Bizományi Áruház Vállalat 7. Képaucióján, 1963. Vázon, olaj, 99 × 75 cm.

10 K. K. Versteigerungsamt Wien. Gemälde-Galerie der Grafen Brunswik de Korompa. Dorotheum, Wien, 1902. Az aukcióra szeptember 25–28-án került sor. A Salci-kép leírásának részlete: „Stilleben mit todtten Hasen und einigen Geflügel. — Oben blaue Trauben. Nach vorne zu ein bunter Teppich.” Kikiáltási ára 475, leütési ára 560, illetveekkel teljes vételára 588 korona volt.

11 Elárverezve a Bizományi Áruház Vállalat 66. Művészeti Képaucióján, Budapest, 1985. 53, mint flamand festő műve a 17. század első harmadából. Fa, olaj, 62 × 94 cm. Kovács Dezső vásárolta meg budapesti gyűjteménye számára.

12 I. a 10. számú jegyzetben említett árverési katalógus 291. számú tételét. Kikiáltási ára 275, leütési ára 310, illetveekkel teljes vételára 325,50 korona volt.

„OPUS JOHANNES BURGUNDI”: SAVOYAI BONA, MILÁNÓI HERCEGNŐ KÉPMÁSA

Az Esztergomi Keresztény Múzeum egyik korai portréja, amely a San Marco hercegek gyűjteményével került a múzeumba, egy fiatal nőt ábrázol ölében tartott tarka nyúllal. [1] (1. kép.) A kép mindaddig elsősorban a mesterkérdés, a magát Johannes de Burgundia-ként megnevező festő kilétének pontosabb meghatározása szempontjából foglalkoztatta a kutatókat. Minthogy a portrén a ruhakivágat szegélyére írt szignatúrát csupán az 1932-ben történt restaurálás hozta napvilágra, kezdetben stílusanalógiákra támaszkodva vélte a képet Gerevich Tibor Bernardino dei Conti művének, [2] Otto Benesch pedig Bartolomeo Veneto egy követője alkotásának. [3] A latin formában használt névjelzés — OPVS JOHANNES BVRGVNDI — alapján utóbb Pigler Andor az itáliai

— közelebbről lombardiai — tanultságú Juan de Borgoña-ban azonosította a festőt, képét pedig az 1490-es évek elejéről való legkorábbi ismert alkotásaként határozta meg. [4] Borgoña 1494 és 1536 között a toledói udvarban dolgozott, s legjelentősebb műveit a toledói székesegyház számára készítette. [5] Újabbban Adele Condorelli foglalkozott a portréval, s azt a toledói működésű Borgoña egy névrokonának, egy korábban csak adatokból ismert, strassburgi születésű festőnek, Joan de Burgunyanak tulajdonította. [6] Ő a források szerint a 16. század elején telepedett le Spanyolországban, s egy rövidebb geronai működést leszámítva Barcelonában élt, ahol 1510 táján házasodott, s ahol 1526-ban meghalt. Az esztergomi képen olvasható szignó Condorelli szerint ez utóbbi



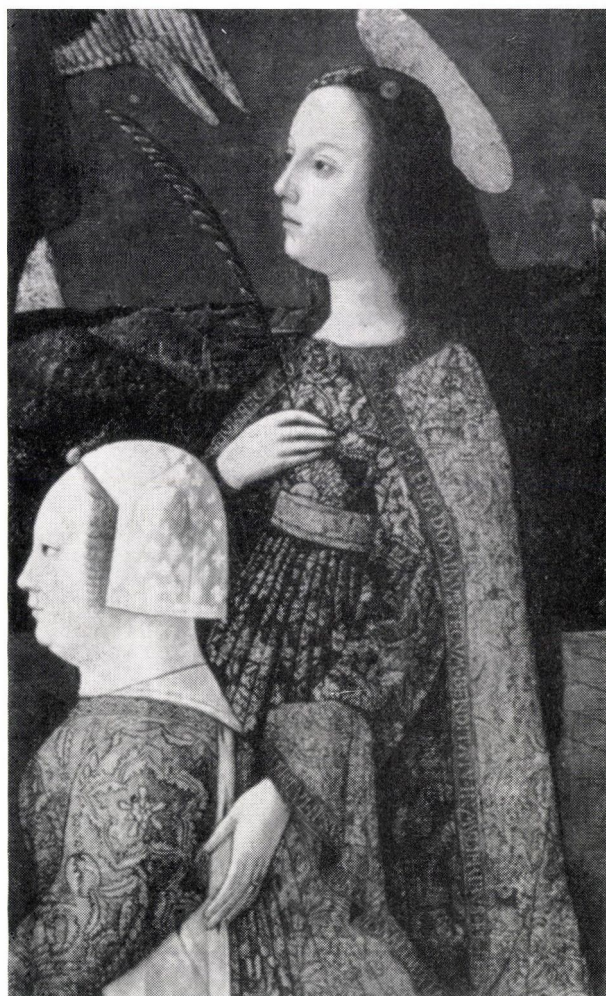
1. Joan de Burgunya: Savoyai Bona milánói hercegnő képmása (Esztergom Keresztény Múzeum)

Joan de Burgunyát jelöli. Véleményét az arckép és a geronai San Felice-templom oltártáblájának stílárís rokon-ságával támasztotta alá, mely táblákat a spanyol kutatók hipotetikusan már korábban is a strassburgi születésű festő műveinek tartották.

A további kutatásra ösztönző újabb szempontokat ugyancsak Pigler Andor vetette fel, amikor ikonográfiai érvekre támaszkodva feltételezte, hogy a portré Lombardiában készült és ábrázoltja a milánói hercegség területén élt. Feltevését elsősorban a sugaras lángnyelv-szerű díszít-ményre alapozta, amely az előkelő fiatal hölgy ruháját szegélyezi, s amelynek ikonográfiai előzményét Pigler a milánói dóm Madonna del coazzone-nak nevezett egy-kori Mária-képében ismerte fel.[7] Abban a milánói kegy-képben, amelyre a Mária-ábrázolások egy csoportja, az ún. Kalászos Madonnák vezethetők vissza. A Mária ruhá-ját elszórtan díszítő kalásmotívumon kívül ugyanis ezen a képtípuson — amely a 15. század folyamán különösen az Alpok vidékén, a bajor és osztrák női kolostorokban volt kedvelt, — rendszerint megtalálható a ruha nyak-részét keretelő lángnyelv díszítés is.[8] Pigler megállá-pítása szerint e Mária-ábrázolások kultusza a 15. század végén az olasz városok közül már egyedül Milánóban mu-tatható ki.[9] Ikonográfiai elemzésében a motívum profán alkalmazására is kitér, amely megfigyelése szerint ugyan-csak Milánóhoz kapcsolódik. Borgognone 1488–94 kö-zött készült paviai Certosabeli apszisfreskóját hozza példaként, amelyen Giangaleazzo Visconti milánói herceg ugyancsak sugármotívumokkal díszített ruhát visel.[10] Pigler a motívum előfordulásában — úgy a Borgognone freskó, mint az esztergomi portré esetében, — a Madonna del coazzone helyi kisugárzását látta, minden bizonnyal az általa említett további példákkal összefüggésben, melyek a 15. század elején készültek, és amelyek Caterina Viscontit kalászosokkal díszített ruhában örökítik meg.[11]

Valószínűbbnek látszik azonban, hogy a lángnyelv díszítés a szóban forgó példákon nem a milánói Madonna-kép ikonográfiájából, hanem a Visconti hercegek egyik kedvelt emblémájából ered, abból, amelyen a sugarasan elrendezett lángok egy „a bon droit” feliratot tartó galambot vesznek körül.[12] A jelképet a Viscontiak örökébe lépő Sforza család is átvette, s az a 15. század második felében uralkodó Sforzák egyik gyakran használt heraldikai díszítménye lett.[13] Úgy véljük, hogy az esztergomi portrén is a Sforzák emblémájából került a motívum díszítő funkcióba, ezért támpontot jelent szá-munkra a kép ábrázoltjának meghatározásában. A sugaras díszítés nemcsak a fiatal nő ruhájának kivágatát sze-gélyezi ugyanis, de a hálós főkötőt is, ezen a helyen való alkalmazása pedig már aligha magyarázható a milánói kegykép helyi hatásával. Amennyiben pedig a motívum heraldikai eredetű, úgy viselője csakis a Sforza családhoz tartozhatott. Mi több, ez a család igen kedvelte a heral-dikai jelekkel, emblémákkal ellátott öltözkéket.[14] Forrá-sok emlékeznek meg arról, hogy Beatrice d'Este milánói hercegnő ugyancsak sugaras emblémával díszített ruhá-ban jelent meg egy velencei ünnepségen,[15] de férje, Ludovico il Moro is Sforza-jelképekkel telehímzett öltö-zéket visel egyik Boltraffionak tulajdonított portréján.[16] A Sforzák emblémaival és impressaival gazdagon átszőtt lombardiai textilek sokasága szintén erről a reprezentatív viseleti szokásról tanúskodik.[17] Egy másik gyakori Sforza-embléma, egy gyöngyökből és ékkövekből alakí-tott, mottóval kísért „scopetta” pedig függőként csüng le Bianca Maria Sforza hálós fejdíszéről Ambrogio de Predis egyik arcképén.[18]

Különösen kedvelte a lángnyelv-motívumos Sforza emblémát az egyik Sforza herceg, Galeazzo Maria felesége, a savoyai házból való Bona, aki azt a férje halálát követő rövid uralkodása idején saját mottóval ellátva haszná-lta.[19] Vele azonosíthatjuk az esztergomi kép ábrá-zoltját, nemcsak az öltözkéket díszítő heraldikai utalás okán, de egy milánói magántulajdonban levő, 1476 előtt készült oltártábla alapján is, amely Savoyai Bonát védő-



2. Lombard festő, 1470-es évek: Oltártábla Savoyai Bona donátorportréjával (részlet) (Milánó, Raccolta Treccani degli Alfieri)

szentjével, Reimsi Szent Bonával ábrázolja.[20] (2. kép.) A milánói táblán donátorként megfestett Bona válla, nyaka hasonlóan vaskos, mint az esztergomi portré ábrázoltjaé, de jól azonosíthatóan egyeznek az arcvoná-sok is, a kövérek áll, az egyenes orr, a szem és a száj vonala. A két személy azonosságát Bona ismert érem-portréi is alátámasztják.[21] Az esztergomi portré így 1468 és 1476 között készülhetett, azaz Bona házasság-kötésének éve, valamint férje, Galeazzo Maria Sforza halála közti időben, minthogy a hercegnő e képen nem visel gyászruhát, kezében pedig nyulat tart, amely — s itt ismét Pigler Andor elemzésére hivatkozunk, — termé-kenység-szimbólumként jelenik meg portréján. Említésre méltó az arckép távoli magyar vonatkozása is: Mátyás fiának, Corvin Jánosnak a jegyese, Bianca Maria Sforza Savoyai Bonának volt egyik leánya.[22]

A fentiek a kép festőjére, Joan de Burgunyára nézve is szolgálnak némi tanulsággal. Amennyiben az esztergomi kép alkotója és a geronai San Felice templom oltárát festő Burgunya azonos személy, úgy élettrajzi adatai annyiban egészíthetők ki, hogy 1450 táján született, és spanyolországi letelepedése előtt — a kép tanúsága szerint, — a milánói hercegek szolgálatában állt.

Buzási Enikő

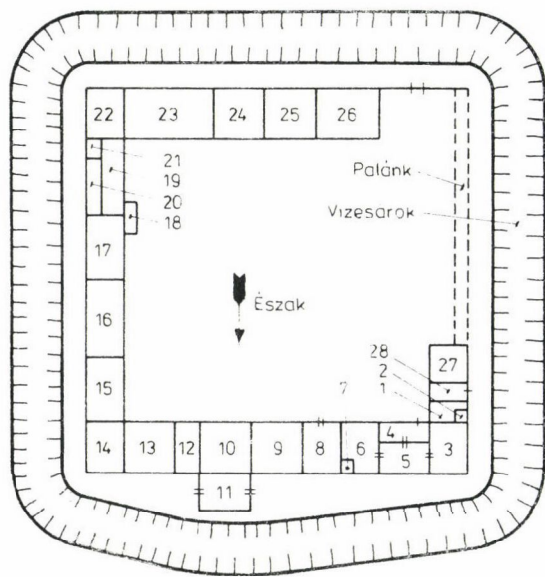
- 1 Adatai: fa, tempera és olaj 41,5×303 cm leltári szám: 55. 378. A kép eddigi irodalma: Gerevich T.: Esztergomi műkincsek. Primás-Album. Bp. 1928. 236, 263. O. Benesch: Belvedere VIII. 1929. 70. Magyarország Műemléki Topográfiája I. Esztergom műemlékei I. (Genthon I.) Bp. 1948. 111. Pigler A.: Juan de Borja női arcképe az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Művészettörténeti Értesítő I. 1952./1. 41–42. Mojzer M.: Az Esztergomi Keresztény Múzeum képtárának útmutatója Bp. 1958. 10. Boskovics M.—Mojzer M.—Mucsi A.: Az Esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Bp. 1964. 88. Condorelli, A.: Un ritratto firmato: Opus Johannes Burgundi. Commentari XVI. 1965. 77–84. Ch. R. Post: A history of Spanish Painting. Cambridge, 1966. Vol. XIII. 386–387. H. Takács M.: Spanyol festészet a primitívtől Riberáig. Bp. 1966. 16. Mucsi A.: Az Esztergomi Keresztény Múzeum régi képtárának katalógusa. Bp. 1975. 48. Wehli T.: A középkori Spanyolország festészete. Bp. 1980.
- 2 Gerevich T. i. m. 236.
3 O. Benesch, i. m.
4 Pigler A. i. m. A szígnő helyes genitivusz alakja „Johannis Burgundiae” kéne legyen.
5 Ch. R. Post: History of Spanish Painting. Cambridge, 1947. Vol. IX. 186–194, Vol. XIII. 386–388.
6 A. Condorelli, i. m.
7 Pigler A. i. m. 42.
8 Lexikon der Christlichen Ikonographie. I. Rom-Freiburg—Basel—Wien, 1968 (Hrsg. E. Kirschbaum) 82–83.
9 Pigler A. i. m. 42.
10 Uo.
11 Uo.
12 A Viscontiak emblémáját az említett freskóábrázolás kapcsán részletesen tárgyalja P. Litta: Famiglie celebri di Italia. Milano

1819. Tomo 12. Tav. XVII. a Viscontiak emblémáiról újabban P. Mezzanotte—G. C. Bescapè: Milano nell'arte e nella storia. Milano—Roma, 1968. CI—CIV.
- 13 G. Lopez—G. A. Dell'Acqua—L. Grassi—G. Bologna: Gli Sforza a Milano. Milano, 1978. 308. valamint passim.
14 Uo. 172. valamint P. Mezzanotte—G. C. Bescapè: i. m. CIV.
15 F. Malaguzzi-Valeri: La corte di Ludovico il Moro. I. Milano 1913. 410. valamint Gli Sforza a Milano: 172.
16 Milano, Raccolta Trivulzio. Gli Sforza a Milano; 172, valamint 153. kép.
17 F. Malaguzzi-Valeri: i. m. 412 (kép, vörös bársony „a bon droit” feliratú arany szalagokkal, Berlin, Kunstgewerbe Museum), 413 (kép, bársony oltárterítő a Sforzák mottót tartó galamb-emblémájával, Milano, Museo Poldi Pezzoli) 434, 435, valamint: Gli Sforza a Milano: 172.
18 Washington, National Gallery of Art. Gli Sforza a Milano: Fig. 70.
19 F. Malaguzzi-Valeri: i. m. 321, valamint Gli Sforza a Milano: 308, amely az embléma leírásában kitér arra, hogy Bona az általa kedvelt emblémát a korábbi mottó helyett a „sola facta solum deum sequor” jelmonddal használta.
20 A korábban B. Zenalenak tulajdonított tábla (Treccani degli Alfieri gyűjtemény) attribúciós kérdéséről is: Gli Sforza a Milano: 134, valamint 43. jegyzet.
21 Galeazzo Maria Sforza és Savoyai Bona aranyecchinoja, recto, Gli Sforza a Milano: 47., valamint Bona és fia Gian Galeazzo éremportréinak rajza Litta: i. m. 1. köt. V. táblához tartozó ábrás tábla, 9. rajz.
22 Savoyai Bona életére és gyermekeire vonatkozóan: Litta: i. m. I. köt. Tav. V. F. Malaguzzi-Valeri: i. m. 21, 26–27.

A GERNYESZEGI KASTÉLY TELEKI MIHÁLY KANCELLÁR KORÁBAN ÉS INVENTÁRIUMA 1685-BŐL

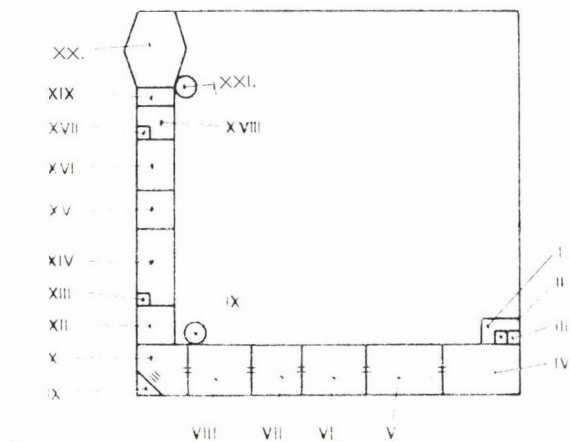
A Gernyeszegen álló, volt Teleki-kastély a Maros völgyének művészettörténeti szempontból az egyik legfigyelemreméltóbb kastélya. Eddigi története több mint 5 évszázadot ölel fel. A jelenleg álló, 1772-től épült barokk kastélynak s tágabb összefüggéseinek külön monográfiát szentelt a két világháború között Erdély jeles művészettörténésze, Bíró József.[1] Művében említ-

tést tett a kastély barokk korszakát megelőző építéstörténeti szakaszairól is.[2] Az általa ismert legkorábbi kastélyleírás az 1754-es inventárium volt, amit később B. Nagy Margit adott ki teljes terjedelmében.[3] A kastély korábbi építési periódusairól s arról, hogy ezen időszakokban miként nézett ki az épületgyűttes, csak utalásszerű, részleges írásos adatok álltak Bíró rendel-



1

1. A gernyeszegi Teleki-kastély földszinti alaprajza 1685-ben. 1. Szalonna- és hájtartó kamra, 2. Secessus, 3. Sütő ház, 4. Mosó ház pítvara, 5. Mosó ház, 6. Boltos ház, 7. Secessus, 8. Tejes ház, 9. Darabant ház, 10. Tömlőc, 11. Kapuépítmény, 12. Kamra, 13. Kulcsár ház, 14. Kamra, 15. Másik helyiség, 16. Gabonás ház, 17. Másik helyiség, 18. Seres pince feletti helyiség, 19. Hús tartó ház, 20. Belsőbb kamara, 21. Kis kamra, 22. Sütő ház, 23. Istálló, 24. Konyha, 25. Katonák háza, 26. Szekérszín, 27. Serfőző ház, 28. Serszalad fektető ház
2. A gernyeszegi Teleki-kastély emeleti alaprajza 1685-ben. I. Asszony belső kamarája, II. Secessus pítvara, III. Secessus, IV. Leányok háza, V. Asszony háza, VI. Ebédlő ház (innen grádics vezet a Kis boltba le), VII. Szabók háza, VIII. Deszkás pádimentumú ház, IX. Kőfalú kerengő grádics az udvarról, X. Szeget (sarok) erkélyes ház, XI. Erkély, XII. Más ház, XIII. Secessus, XIV. Pusztá palota, XV. 2. Pusztá ház, XVI. 3. Pusztá ház, XVII. Secessus, XVIII. Barátok szállása, XIX. Kerengő fagrádics mellett levő bolt, XX. Hat szegre borondból rótt fa bástya (Szalonnás bástya), XXI. Kerengő fagrádics az udvarról



2

kezésére, valamint azok a jórészt pálcatagokkal szegélyezett ajtó- és ablakpárkányok s vörös mészkőből faragott reneszánsz töredékek, melyeket 1944-ig a kastély múzeumában őriztek.[4]

Bíró kutatásai szerint a kastélyt 1437 után, de 1467 előtt somkeréki Erdélyi István erdélyi alvajda építtette. Az épület első írásos említése 1477-ből való. Az 1467-es Hunyadi Mátyás elleni erdélyi mozgalom letörése után 13 évre más tulajdonoshoz került, de 1480-tól mintegy kétszáz évig ismét az Erdélyi családé. Erdélyi István tordai főispán halálakor, 1642 márciusában felesége, Mindszenti Krisztina örökölte. Még ugyanezen év május 11-én I. Rákóczi György erővel foglalta el Gernyeszeget.[5] Az özvegyet megidézttette az 1643-as gyulafehérvári országgyűlésre, s arra kényszerítette, hogy egy megállapodást kössön vele. E kényszerű megállapodásnak — melyet nemrég sikerült megtalálnom — a későbbi birtoklások szempontjából is jelentősége van, s ennek ismeretében érthető meg igazán, hogy miként kerül majd Teleki Mihály kezére a gernyeszegi birtok és kastély. Az iratban többek közt az áll, hogy az özvegy Mindszenti Krisztina férje, néhai Erdélyi István 1636—37-ben nem tett eleget az akkori hadjáratokkal kapcsolatos kötelezettségeinek, ami a törvény értelmében birtokvesztéssel jár. Mégis a fejedelem „kegyelmességéből” Gernyeszeg Mindszenti Krisztina birtokában marad, de csak haláláig, és addig is a fejedelemnek jogában áll eladományozni. Mindszenti Krisztina pedig meg kell hogy engedje az adományozottnak a birtokba történő beiktatását is.[6]

Mindszenti Krisztina 1643-ban férjhez ment Csáky István Kolozs vármegyei főispánhoz,[7] de ismét megözvegyült 1662-ben. Ezután az iratokban Csáky István özvegyeként szerepel. Mivel gyermekei ebből a házasságból sem születtek, egyenesági örökösök nélkül birta javait, köztük a gernyeszegi kastélyt.

Bíró József szerint Gernyeszeg 1675-től kezdve volt a Telekiek birtokában.[8] Másik iratra hivatkozva Trócsányi Zsolt — Teleki Mihály monográfiájának szerzője — is azt írta, hogy Teleki 1674 végén szerezte meg Gernyeszeget.[9] Ennek a két egybehangzó állításnak az elfogadása esetén azonban felmerül az a kérdés, miképpen lehetséges, hogy az oly nagy építőkedvvel bíró Teleki, aki az 1660-as évektől egyre-másra szerzett új birtokain szinte azonnali építkezésekbe fog, nem tesz így 1675-ben Gernyeszeg esetében, ahol majd csak tíz év múlva, 1685 után indul meg az építkezés. E több mint tízéves várakozás annál is inkább magyarázatra szorul, mert 1685-től, az építkezés kezdetétől egészen haláláig, Gernyeszeg volt Teleki kedvelt s fő tartózkodási helye. Családját is ide költöztette át.

A Bíró és Trócsányi által említett latin nyelvű 1674. december 5-i adománylevelet s beiktatási okmányt, valamint a beiktatási eljárásról szóló jelentést újraolvasva meg kell állapítani, hogy mindkét kutató figyelmét elkerülte az említett iratokban szereplő fontos kritérium.* Az, hogy mind az adománylevél, mind a beiktatási okmány feltételül szabja Teleki számára az akkor még élő birtokos, Mindszenti Krisztina halálának bekövetkeztét. Csak ezt követően kell kifizetnie Telekinek a fejedelem számára 6000 forintot, Mindszenti Krisztina testvérgyermekei részére 10 000 forintot.

A nemrég megtalált levelek egyértelmű tanúsága szerint az özvegy 1685. március 1-jén halt meg.[10] Azt, hogy Teleki a birtokkal és kastéllyal csak ezen dátum után rendelkezett, s csak ekkortól került ténylegesen birtokába, számos adat bizonyítja: Egy 1684-es irat „Groff Mintszenti Christina Aszszony eo Nga Gernyeszeghi kastelya”-ról beszél.[11] A Mindszenti Krisztina oldalági rokonainak járó 10 000 Ft sem került kifizetésre 1685 előtt, bizonyíthatóan 1682-ig.[12] A birtok jövedelmei 1674 után is Mindszenti Krisztina kezébe folytak. (Pl. 1684 februárjában az özvegy gernyeszegi számtartója az eladott búza árát küldte Somkeréken lakó úrnője számára, májusban pedig a kikocsmárolt bor jövedelmét.)[13]

* A latin szövegek precíz értelmezéséért ezúton is köszönetet mondok Lőránt István úrnak, a budapesti Veres Pálné Gimnázium tanárának.

A birtokra vonatkozó iratok is az özvegy kezénél maradtak haláláig. Két héttel halála előtt levelet írt Telekinek. Ebben ígéretet tett, hogy teljesíti azon kérését, hogy még az ő, azaz Mindszenti Krisztina életében kezébe vehesse a gernyeszegi jószág leveleit.[14] Az özvegy halálát követő napon, 1685. márc. 2-án Teleki a következő levelet küldte Sorostélyról a gernyeszegi jószág tisztségviselőinek: „Jól tudgyátok magatokat is, hogy az szegény Aszony holta után, már ez után én hozzám tartoztok.”[15] Egy héttel az özvegy halála után, márc. 8-án a beszercei főbíró, Hegyesi András és Torda vármegye viceispánja eskették meg Teleki hűségére a jószág tisztségviselőit: a tisztartót, porkolábot, kulcsárt, a kastélyban lévő darabontokat, bírót, falusi bírákat.[16]

Ezt követően május 3—7. között készítették el a kastély inventáriumát. Ez az irat, melyet az Országos Levéltárban nemrég sikerült megtalálnom, több szempontból is figyelemre méltó.[17] Egyrészt, mert az az évből induló Teleki Mihály-féle építkezéseket megelőzően készült, s ezáltal a kastély korábbi állapotát rögzítette. Másrészt ennek az inventáriumnak az összevetése az 1754-essel lehetőséget nyújt a Teleki Mihály-féle építkezések elkülönítésére. Mivel a két inventálás között a kancellárán kívül nem ismeretes semmiféle átépítés, azokat a részeket, melyek az 1685-ös összeírásban még nem szerepelnek, bizvást tekinthetjük Teleki Mihály építkezéseinek. Ezek további pontosításában nagy segítségre van az a két összeírás — 1688 októberéből és 1689 márciusából —, melyek a berendezési tárgyak számbavétele során a helyiségeket is megnevezik.[18]

1685 májusában egy eléggé romladozó állapotban lévő épülethez tartozott a kastélyt vizesárok vette körül, s az épületszárnyak egy belső udvart zártak körbe. A kastély északi és keleti szárnya kőből épült, s kétszintes volt. Déli részén egy-szintes kőépületekkel folytatódott, nyugati oldalán boronából rótt zsindeyes palánk és egy sövényből font, tapaszos falú, két helyiséges épület húzódott az északi szárnyig. A kastély egészét zsindelel fedte. A korabeli erdélyi kastélyokhoz hasonlóan Gernyeszeg is 3 fő funkciót látott el: lakóhelyként, uradalmi központként és védhető erősségként szolgált egyszerre.

A védelmi jellegét erősítette — az említett vizesárok mellett — az északi szárnyból előreugró kapuépítmény, a keleti szárny déli végében emelkedő hatszögű fabástya (az ún. szalonnás bástya), s a kastély földszinti részén a várárok felőli oldalán húzódó lőrések. A gazdasági funkció a kastély földszinti helyiségeit jellemezte. Itt volt a kulcsár ház, gabonás ház, hústartó ház, szalonna- és hájtartó kamra, tejes ház, istállók stb. (Megjegyzendő: a „ház” kifejezés minden esetben helyiséget és nem külön épületet jelent.)

A lakófunkciót a kétszintes északi és keleti szárny emeleti helyiségei szolgálták. A kastély szépségét emelték korábban a faragott kőből készített ajtó- és ablakkeretek. Ekkorra azonban csaknem valamennyiről azt jegyezték fel, hogy eltöredezték, az egyes részeket fával pótolták. Az ablakok eredetileg részben lantornás, részben üvegezettek voltak, de ezek is igen „megromladoztak” s több ablakot részben vagy egészen befalaztak, bedeszkáztak, illetve sövényvel fontak be. A kastély emeleti részén domináló ablaktípus hatosztatú volt. Az ablakok kő keretén belül további két köösztő (az inventárium szóhasználatával: flastromkő) húzódott függőlegesen, s egy flastromkő rajtuk keresztül a felső harmadnál vízszintesen. Az északi szárnyon, ahol a kastély főbejárata is volt, az emeleten 16 ilyen ablakot írtak le az inventálók, s a keleti szárnyon további kettőt. E típuson belül az egyik ablak olyan volt, melynek megfelelőjéről a ránk maradt emlékegyanyagban nincs tudomásom: a két függőleges flastromkő között volt „egy öreg [nagy], metczet korona kő az ablak közepin”. Az ablakok kőkereteinek erős töredezettsége miatt készülük ideje bizvást tehető több évtizeddel korábbra. Az is megállapítható, hogy ez a hatosztatú ablakforma főként a XVI. század középső harmadában volt kedvelt Erdélyben. (A ma is meglévő emlékek közül ilyen pl. a kolozsvári

Basta-ház ablaka, s egy beszteerci polgárház ablakai.) Az 1685 előtti gernyeszei kőfaragások pontos datálása azonban elengedhetetlen volna maguknak a faragványoknak a feltárása és vizsgálata...

Az ajtók az emeleti szinten egy kivételével félszeresek, azaz egyszárnyasok, s amennyire megállapítható, nem egy tengelyre felfűzve voltak elhelyezve. Így az egymás melletti helyiségekből nem alakulhatott ki a reneszánsz által kedvelt, perspektivikus hatású, egymásba nyíló terem sor látványa. Ezt már csak az is megnehezítette, hogy bizonyos szintkülönbség érvényesült az egyes szobák között, ami pedig a gótika korában fordult elő gyakrabban. Így pl. a keleti szárny emeletének északi végén ún. „szegelet [sarok] erkélyes házra” (azaz helyiségbe) 4 grádics vezetett fel. Innen további „öt lépő deszka grádicson” lehetett az ún. erkélybe jutni, melynek „öreg[h] [nagy] két fele nyíló ajtaja” volt. Az északi szárnyon az ún. „kisboltba” szintén grádics vezetett le. A helyiségek mennyezete gerenda, pádimentuma — az ún. „deszkás pádimentumu ház” kivételével — téglavolt.

Teleki még 1685-ben hozzáfogott a kezéhez vett kastély átépítéséhez. Az építkezés egészére vonatkozó, összefoglaló elszámolás nem áll rendelkezésünkre, így az építési folyamat mindenre kiterjedő elemzése még nem végezhető el. Egyelőre a részleges elszámolásokból, ide vonatkozó levélrészletekből s egyéb iratokból kell az építkezés mikéntjét rekonstruálni.

Erdély fejedelemség kori, s ezen belül Apafi-kori építkezéseinek lefolyásáról, munkaszervezetéről igen keveset tudunk. Az ide vonatkozó legismertebb korabeli leírás Bethlen Miklóstól származik, aki a bethlenszentmiklósi kastélyának építkezéseit elbeszélve, mintegy az erdélyi viszonyokat is jellemezve a következőket írta apjáról: „erdélyi módra mindent csak tudatlan parasztemberrel pénz nélkül akart végbenvitetni”, s a munkálatokat „egy másképpen jó serény praefectusa, de abban teljességgel tudatlan ember” irányította, aki az épületet „olyan emberekkel is rakatta, akiknek soha addig csákány s kalán sem volt a kezekben”. „Nagy bajom, sok gond és bosszúságom volt, jó ahhoz tudó mesterembereket nem kaphattam Erdélyben, mert az igen szűk volt.” [19]

Gernyeszei a munkálatokat az eddig rendelkezésre álló adatok szerint a várkastély Teleki által kinevezett parancsnoka, Farkas Fábán irányította. Személye figyelemre méltó. A királyi Magyarországi több várban szolgált vezető katonai rangban, Wesselényi Ferenc nádor bizalmas embere volt. Gyöngyösi István 1664-ben Kassán kiadott Murányi Venusában mint „szép vitézségéről” híres ember szerepelt. [20] A Wesselényi-összeesküvés után az Erdélybe menekülő bujdosókhoz csatlakozott, s ekkortól állt kapcsolatban Telekivel, a bujdosók főgenerálisával. Gernyeszei elsősorban ő gondolkodott a szükséges építőanyagok, egyéb eszközök előteremtéséről, irányította és összehangolta a mesteremberek és munkások tevékenységét, intézte a kifizetéseket. E szervező és irányító munkájában segített Balku Pál, aki szintén a magyarországi bujdosók egyik katonai vezetője, Teleki bizalmas embere volt, valamint Berethei Mihály, a gernyeszei számtartó.

A kiadások egy részét a számtartóhoz befolyt bevételekből fedezték, a költségek nagyobb részét azonban Teleki folyósította más jövedelmekből. Ránk maradtak Berethei 1685–87-es évekre vonatkozó elszámolásai, melyek számos adatot tartalmaznak az építkezéssel kapcsolatban. [21]

Megállapítható, hogy nemcsak a mesterembereket dolgoztatták bémunkában, de a fizikai segédmunka egy részét is így végeztették és nem robotban. A várban levő székely gyalogok pl. zsoldjukon felül pénzért végeztek különböző földmunkákat (várakok rendbehozatala, Veres bástya pincéjének kiásása). A famunkákat különböző városokból jött mesteremberek együttese végezte. A kifizetésekben szerepel „Beszteerci négy ács, Franczia Ács, Beszteerci Negj asztalosok, Segesvári Asztalos, Segesvári két ács, Váshelyi egj ács”. Az egyéb mestereket is tekintetbe véve a kép még változatosabb. Az említett székely gyalogok és francia ács mellett talál-

unk német lakatost és orosz lakatost, sőt német molnárt, kertész, sütőt és borbélyt is.

Teleki Szászrégenből hozatott képirót. A festési technikához érdekes adalék a számadásban szereplő következő megjegyzés: „Képiro festiknek valo tejet vettem Balku Pál Uram parantsolattýából, melyért attam fl. —//51” (azaz 51 dénárt). A számadás több mester nevét is feltünteti. Így ismerjük „Christian kőmies” és „Asztalos Lőrincz” nevét. A kőfaragó munkát Bakator János kolozsvári mesterrel végeztette Teleki. Ránk maradt a vele való 1687–88-as elszámolás. [22] Ez nemcsak a gernyeszei munkáját tartalmazza, hanem azt is, melyet a kolozsvári Teleki-ház számára végzett. A két évre azonban csak 6 ajtó (egyenként 5 forint), 4 ablak (egyenként 5 forint), 1 árnyékszékajtó (3 forint), 7 ablak a kerengő grádicsra (egyenként 2,5 forint), 2 ajtó a kerengő grádicsra (egyenként 3 forint), „2 gömbölyegh kö az órához ajándékon” szerepel az elszámolásban. Egy 1685-ös kimutatásban is feltűnik Bakator neve Gernyeszei vonatkozásában, 10 forintos összeggel. Gernyeszei azonban az említetteknel jóval több ajtó- és ablakkeretet faragtatott Teleki, így további mesterek foglalkoztatása is feltételezhető.

Ha az építkezés pontos menete egyelőre nem is követhető, az megállapítható, hogy a munkálatok nyomán jelentősen változott a kastély képe. A keleti szárny déli végén az 1685-ben említett hatszögű fabástya helyén már 1688-ban ötszögű, kőből épült Veres bástya magasodott. Az egyéb változások pontos ideje egyelőre nem meghatározható, de az bizonyos, hogy az északi szárny előreugró kapuépítménye, mely 1685-ben még csak földszintes, 1754-ben már kétszintes. Változás történt az északi szárny nyugati végén is. Itt ugyanis 1685-ben még nem állt az 1754-ben Kerekbástyának nevezett építmény, mely az udvar felőli oldalon helyezkedett el. (Bíró József tévesen állapította meg helyét, amikor az északi szárny külső sarkára helyezte.) Szintén 1685 után épült az udvar felőli részen a keleti szárnyhoz csatlakozva egy kétszintes filagória. A kastélynegyszög nyugati szárnyára pedig, ahol korábban csak palánk és a serfőző ház állt, földszintes gazdasági épületek sora került.

Jelentősen módosult a kastély belső kiképzése is. Új padlót, mennyezetet, kályhákat, ablakokat és ajtókat kapott. A keleti szárny emeletén az 1685-ben egymás mellett még külön helyiségekként összeírt „Pusztá palotát”, „2. Pusztá házat” és „3. Pusztá házat” ezt követően egybeeszkítették, egy új ablaknyílással is megtoldották, s így 1754-ben egy 9 ablakos, nagyméretű (14 × 3 öl), reprezentatív ebédlő palotáról számol be az inventárium.

A leírások egybevetése arról győz meg, hogy 1685 után a gazdasági és védelmi funkció megőrzése mellett a kastélynak jelentősen megnőtt a lakófunkciója. Már 1688–89-ben számos földszinti helyiség szolgált különböző személyek szállásául. Igen szembetűnő 1685-höz képest az enteriőr megváltozása. A különböző helyiségekben szép számmal találhatók díszes, faragott bútorok, kárpitok, szőnyegek, képek, metszetek stb.

Végezetül egy érdekességre szeretném felhívni a figyelmet. Arra, hogy oktatás céljára két helyiséget rendezett be Teleki Mihály. Ez az egyetlen kastélybéli iskola, amelyet e korszakból ismerünk, így a maga nemében egyedülálló. Leírását a már említett 1689-es leltár őrizte meg számunkra:

„AZ ISKOLABAN

Az belső Hazban ezek vannak

Falra fügesztet Ramas kartak, nagyobbak es approbbak	No. 22
Falra valo sujtason szüt kilin forma materia	5 darab
Az Ablakba tarka festet karpit vaszonbul	1 darab
Fekete Ramakra csinalt Mappak	No. 8
Agy fa	No. 4
Edgyes metczet kar szek	No. 2
Fekete Almarium	No. 2
Asztal labastul	No. 1

Az falra vaszonra irt Kiralyok s Aszszonyok kepei	No. 6
Fekete Papirosra irtot Ramas irasok	No. 2
Scholaba' irtot festet Karta	No. 4
Kisedd Ramas Kartak	No. 9
Hosszszu Asztal Labastul	No. 1
Negy szegü Asztal Labastul	No. 1
Karos Pad	No. 1
edgyes paraszt szek	No. 1
Almarium	No. 1''

JEGYZETEK

- 1 *Biró József*: A gernyeszegi Teleki-kastély. Budapest 1938.
- 2 *Biró I. m., II. fejezet*: A régi gernyeszegi vár, 9–18.
- 3 *B. Nagy Margit*: Várak, kastélyok, udvarházak, ahogy a régiek látták. Bukarest 1973. Gernyeszeg inventáriuma 1751-ből (helyesen 1754-ből, K. Á.), 322–338.
- 4 A faragványokról I.: *Biró József* i. m. 17. és 35. kép.
- 5 Mindszenti Krisztina javai elfoglalása 1642-ben. Közli *Koncz József*. Történelmi Tár 1885, 203–208.
- 6 Mindszenti Krisztina contractusa I. Rákóczi Györggyel 1643-ban. Országos Levéltár, a Teleki család marosvásárhelyi levéltára (továbbiakban OL, Teleki lev.). Új rendezés, 42. csomó, 177–180. fólió.
- 7 *Deák Farkas*: Gr. Csáky István életrajza. Budapest 1883, 142.
- 8 *Biró József* i. m. 12. és 57. jegyzet.
- 9 *Trócsányi Zsolt*: Teleki Mihály, Erdély és a kuruc mozgalom 1690-ig. Budapest 1972, 311.
- 10 *Haller János* levele Teleki Mihályhoz. Fogaras, 1685. március 5. OL, Teleki lev. Teleki Mihály gyűjtemény, 8. doboz.
- 11 *Bence György* a Mindszenti Krisztina tisztjei által adott pénzről. OL, Teleki lev. Teleki Sándor osztály, 2. csomó, 46. fólió.
- 12 Ekkor ugyanis Teleki hadjáratba indulván, esetleges halálával számolva memorialét irt, s ebben úgy rendelkezett, hogy „Ha Isten úgy rendelte, hogy az öreg Csakine meg hallyon, az Szebeni Tanács háznál való két ezer arany arra való, azt előtérrel forinttyal tudván, tíz ezer forintba ki kell tölteni, s mint kellyen azt le tenni élylenek Szekely László s a' két Itileő Mester tetezsekkel ebbeől úgy hiszem Kornis Uramis Fogya io akarattját mutatni.” Teleki Mihály memorialéja 1682-ből, OL, Teleki lev.
- 13 „Bereteli Mihály Gernyeszegi számtartó” által eladott búza áráról. OL, Teleki lev. Teleki S. oszt., 2. csomó, 43. fólió; „Gernye-

A leírásból kitűnik, hogy nagy szerepet kapott a vizuális megjelenítés, a szemléltetés (királyok, asszonyok képei, térképek, karták). Későbbi kutatásoknak kell választ adni arra, hogy ez mennyiben volt Comenius új korszakot nyitó Orbis Pictus c. művének hatása. (E könyv magyar–latin bilingvis kiadása 1675-ben Brassóban jelent meg, feltehetően megvolt a nagy könyvgyűjtő Teleki Mihály tékájában is.) A mű szerzője erősen hangsúlyozza a szemléltetés fontosságát, s egyebek közt azt tanácsolja a bevezetésben, hogy a gyermekek „gyönyörködtessék magokat a' képeknek megszemlélésével, és azokkal-való megismerkedéssel, még otthon-is minék előtte Oskolába küldtetetnek”.

Kulcsár Árpád

- szegi számtartó Mihály deák” által küldött kocsma-pénzről. OL, Teleki lev. Teleki S. oszt., 2. csomó, 49. fólió.
- 14 Mindszenti Krisztina levele Teleki Mihályhoz. Somkerék, 1685. febr. 13. OL, Teleki lev. Teleki Mihály gyűjtemény 9. doboz.
- 15 Teleki Mihály levele a gernyeszegi jószág tisztségviselőihez. Sorostély, 1685. március 2. OL, Teleki lev. Teleki Mihály gyűjtemény 9. doboz.
- 16 Hegyesi András levele Teleki Mihályhoz. Görgényszentimre, 1685. március 9. OL, Teleki lev. Teleki Mihály gyűjtemény 8. doboz.
- 17 A gernyeszegi kastély inventáriuma 1685 májusából. OL, Teleki lev. Miscellanea 2. csomó No. 94.
- 18 – Asztalok, ágyak, székek összeírása a gernyeszegi kastélyban 1688. október 28. OL, Teleki lev. Új rendezés 35. csomó, 259–260. fólió.
- Gernyeszegi javak inventáriuma 1689. március 14. OL, Teleki lev. Miscellanea 1. csomó No. 6.
- 19 *Bethlen Miklós* Önéletrajza. Budapest 1955. I. kötet, 118–119.
- 20 *Gyöngyösi István* összes költeményei (közvetlen *Badics Ferenc*). Budapest 1914. I. kötet, 181, 209. Vö. *R. Várkonyi Ágnes*: A rejtőzködő Murányi Vénus. Budapest 1987, 71–72.
- 21 *Berethei Mihály* gernyeszegi számtartó elszámolása 1685. máj. 4. – 1687. máj. 3. OL, Teleki lev. Teleki Sándor osztály 2. csomó 121–181. fol.
- 22 *Bakator János* kolozsvári kőfaragóval való számvetés az 1687–1688-as évekről. O. L. Teleki lev. Teleki S. oszt. 4. csomó 52. fol.
- 23 *Comenius: Orbis Pictus. Corona (Brassó) 1675 OSZK RMK I. 1173a Bevezetés.*

FÜGGELÉK I.

TELEKI MIHÁLY GERNYESZEGI UDVARHÁZÁNAK INVENTARIUMA 1685 május 3–7

Inventarium

Universorum Bonorum, tam Mobilium, quam Immobilium Spectabilis ac Generosi Domini Michaelis Teleki De Szék, ad Curiam Gernyeszeg pertinentium
In Manibus Egregij Michaelis Sipos Official' ejusdem Curiae Gernyeszegh
Diebus 3. 4. 5. 7. Maj' Anni 1685 Factum

Curia Gernyeszegh

Ez Udvarház mind körül viz arokkal vetetet Be járo kapuia kettő, melyre hoszszu hidon mennek, mind ket felől karfas. Az külső kapuianak, kapu felei faragot kövek, egy egy ölnyi szélessegi kő fal mind ket felől, az kapu feli Sendelyes, melynek vas sarkokon forgo felvono deszkas kapuia, ket vasas Csigaiaival ket köteleivel edgyütt, Ittem ez alat vas Csapon forgo fel vono gyalogh hidaczka avagy Ajto, Az fel vono kapun van egy deszkas Ajto, ket vas Sarkaival, vas hevederivel, vas tolyo zarjával, retez fejevel, lakattyával kulcsával

Ket felől az külső kapu kő fala az belső kőfalhoz keő fundamentu' rakason, öregh ket talpra sövennyel font tapaszos palankal ösze foghlaiva, melynek az feli sendelyes, ket felől mind jobra, balra egy egy fel szer Ajto, mindenik fa sarkon forgo, vas retezesek retez fősök lakatossak kolczossok.

Bemenvén az job kez felől valo Ajton, az keő fal mellett sendelyezes alat kívüli az Arok parton, három öregh deszka Szuszek, edgyiken ket vas Sark, ket heveder egy retesz feo
Edgyikbe' van Görgenybül hozot vetni valo Zab Sax' cub' r80 // Ugyan it feltámasztva az kéményhez egy hoszszu fenyo fa lajtorja, Az kő fal szegeleti mellett az malom felől egy darab sövény rekesz az viz arokigh, mellyen egy kis fel szer fako Ajto Az mellett az Viz arok és kő fal között egy rossz senyvet Ajto fel, fakó Ajtajával edgyütt, Ez mellett keregheden font sövény tyuk ol szalmával fedet, Ajtaja fako, egy vas retezevel. It is egy hoszszu fa lajtorja

Az Udvarhazon kívül az vizarok parton, két nagy kazal tűzre valo fa Ez arok szelin egy öregh diszno hizlalo ol, boronabul rot oldalai de nehol meg (bo)ntakozot szalmával fedet, három szakaszba' rekesztve, (..) iara 18 Disznonak kivagot evő helye Az arok szelin megy fak voltak de az öregit ez teli hidegh megh aszalta hanem maradt megh 10 megy fa csemete, mely megh zöldült, ugyan it egy öregh almafa is, Belső be iaro kapu, ket fele nyilo fenyo fa deszkabul, de regi megh rongyollot, alol vas sarkokon, fellül vas pantakon forgo, be zaro vas retezevel retez feivel lakattyával, kulcsával, Ezen egy kis fel szer fenyo deszka Ajto, vas sarkas, hevederes, vas tolyo zaro vas kelinczes forditos vas bevonofával, Ez kapu is hajdan fel vonos volt, melynek az kő falba', ket fel vono vasas Csigaia most is megh van, Ez kapu feli kő boltos melynek közepin rud tarto három vas rud vas karikaival, mellyen most is egy öregh fa rud

It job kez felől egy Darabant haz Ket Ajto felei faragot kövek, de megh töredeztek, küszöbe szemöldöke is faragot kő, Ajtaja fűresz deszka, vas sarkas hevederes fa kelinczes vas be vonos, vas retez feje, Ez Darabant haz boltos, Ablaka egy Lantornas, kemenczeie belől szenelő rossz paraszt kalyhabul, az szajaba' egy szal vas, it ket darab katona fogas, Almarium is kettő, edgyik feketen festet, Ajtaja fa Sarkokon forgo, pleh zaro kulcos

Ez Almariumba' van 1684 Esztendőbe' vet viz ez szerint

Papa fű viz	2 Üveg	Borrage viz	3 Üveg
Mayoranna viz	5 Üveg	Levendula viz	4 Üveg
Eufrazia viz	1/2 Üveg	Gyöngy Viragot	
		egyet bor	1/2 Üveg
Polye viz	2 Üveg	Barasz level viz	1 Üveg
Kömeny viz	1 Üveg	Bodza viragh viz	1 Üveg
Harom Üveghbe' feligh, czedulazatla', Ittem			
Csengo olay	1 Üveg	Csuka haj	1 csuporba'
Gyik olay	1 Üveghben	Kappan haj	1 Üveghben

Mas üveghbe' is vagon, de micsoda nem tudom

Az második paraszt Almarium, Ajtaja vas sarkas, hevederes retez fős lakatos kulcos. Van ebbe' 4 Berbenze bor eczet, az harma teli negedik agyastul egy kicsinnye felighnel alab Item üres eczetes berbenze egy Feir Agy 1 Darabantok Sövény nyoszolyaia 7.

Az kapu közt fegyver tartó öreg katona fogas no 1 Az Kapuba' az hidlas alatt egy kisdéd tömlecz melybe' legh szorossabban is 8 Rab ferhet, Az Ajtaian fellül vas sarkon forgo vas rostely vas retez feivel lakattyaival kulcsaval. van ebbe' ket vasas Rab edgyik jobbagy, Kezen is ember labara valo vas jo ep 3 bokor el törve is kettő, Ez kapu közt Darabantok tüzelő helye az Kemenyre

Ket contignatio kő Hazak

Be jöven iob kez felől Also contignatioba' levő első Haz tejes haz. Ajtaia bellet reghi fenyű deszkabul, vas sarkas, hevederes, retezes, retezfős lakatos kulczos, vas be vonojaval, fa kelinczevel. Ajto ket fele romladozott faragot kő, fa küszöbe, szemöldöke kő, Az Ajto felet egy kis ablak, melybe szegezve ket darab vaghadt vas, ez haz gerendás, padlása Deszka, Ebbe' ezek vannak Vajnak valo Bodon No' 11 Vaj kőpullo 2 mosogato tekenő 1 Soos tejes Deberke No' 1 Cseber 2 tej fedő tanyer 16 Fal melle valo pad szek No' 3 Fa rosta 1 negy labon bele furva egy pad szek. 2 dik Also Haz, Moso haz. Ennek Pitvara hat lépő fa gradicson mennek fel. Ennek Ajtaja ninc, hanem fa rostella, mellyen egy vas sark hevederevel. Ennek Ajtofelei küszöbe szemöldöke faragot kő volt de igen megh töredezet fakkal erősgettek. Ennek ablaka egy faragot kő mellyiki az szerint felül is alol is, de mind el töredezték, egy reszet kövel be raktak egy reszere fenyű fa rostelt csináltak ez haznak lato gerendai egy resze gyenge eger fabul egy resze vekony fenyű fabul épült, mester gerendaia is vekony fenyű fa, csak ket vekony fenyű fa oszlopaval

Ebben ezek vannak. Gyalogh Buda No' 5. Madar tartó Kaletka 3. Uy fenyű bodon 1. gyümölcs tartó szakasztó 1. Szuszek 3. mindenik vas retez fős, edgyike lakatos kulczos. Ennek edgyikebe' aszszu gyümölcs metr' 1 1/2 az masikba' aszszu szilva metr' 2 1/2 az harmadik üres Ebből nyilik az moso hazra egy fel szer Ajto vas sarkas hevederes, fa kelinczes fa be vonojaval, Ennek Ajto felei szemöldöke küszöbe fenyű fa,

Ez hazban az kemeny allya, holot ket katlan edgyikebe' oda tapasztva egy szapullo űst, ket len Refel egy szapullo kad. egy keresztasz tal lab egy pad szek

Ezen hazban be jöven iob kez felől nyilik egy Ajto egy boltos hazra, Ajtaja reghi rozsz bellet, vas sarkas, hevederes retezes, retezfős dupla pleh zaros kulczas vas be vonojaval, fa Ajto felei, szemöldöke, küszöbe kő

Ablaka kettő, edgyik k ablak felei fa, az masik k mind ket felől, alol is felül is faragot kövek, az közepin fel allo flastrom kő egy keresztül is egy. ezen kívül van szegezve 4 vaghadt rud vas. mind ket ablak onba' foghlalt paraszt üveghből rakot ket karika hejával, Kemnczeje belől szenelő zöld mazos kalyhabul de ige' oczka, sokszor tatarozot. Az szajaba' keresztül egy rud vas az tűz helyen egy vas lapoczka, It ket kis katona fogas mas fele is egy egy negy szegű Asztal labastul, Feir Ary 2 edgyes karszek 1 fal melle valo pad szek 2. Egy feir Almariumoczk, Vas retezfős, egy fedeles kart egy veres csupor, egy madar kalitka, az boltban oda foghla(lt) rud tartó vas karika no 4. tanyer forma faba oda foghlalt vas gyertya tartó 1. fa eger fogo 1.

Ebből az Secessusra nyilik egy Ajto, fel szer fenyű deszkabul, vas sarkas hevederes retezes, retezfős, fa kelinczes fa be vonojaval. van it 3 fazek egy fenyű fa tonna, egy hőrcsők fogo, egy darab harsfa deszka.

Sütő haz

Ugyan az moso hazbul nyilik bal kezre egy Ajto. bellet vas sarkas hevederes retezes, retezfős fa zaros. Ez Ajtonak edgyik mellyeke fa az masik faragot kő de romladozott, szemöldöke kő küszöbe fa, ennek folyo gerendai fenyű fak, padlása gyalulatlan fenyű deszka, mester gerendai fenyűfak kettő. Ablaki 2. mindenik k mellyeke fa, kívül rajtok fa rostély egyek k egy ablak deszkaia vas sarkas hevederes. Ebbe' Sütő kemence egy az feli paraszt kalyhas, az kemence saiaen egy darab vas, kívül is az kalyhakat tartó rud vas 1. mas felől fa, kalyha szegletit tartó vas is no 1. Czapo gyuro hosszu tabla 1. Szavas Sütő tekenő 4 edgyik nagyob, harma kisebb, tölgyfa kad 1 melybe' korpa metr. 11. Cseber no 2. Sütő lapat 2. Szen vono 1. Negy labra furt padszek 1. teszta mühöz valo tablaczka 1. kis ülő pad szekeczke 2. Ezen Sütő hazbul mennek egy Ajton mas kis edgyet mast tartó hazczkaban avagy az Buda pitvaraba' melynek nincen Ajtaja. Ajto ket fele, szemöldöke faragot kő, az küszöbet elvittek ennek padlása gerendas deszkas it ket kis lajtörja. Saraghlya 2. Ebből nyilik ket Ajto edgyik az Secessusra, masik szalonna s haj tartó kamarara, Az secessus k Ajtaja vas sarkas hevederes fa kelinczes.

Az kamaranak Ajtaja bellet vas sarkas hevederes, retezes, retezfős vas bevonojaval ez kamaranak is folyo gerendai igen vekony fenyű fabul valok, mester gerendaia is gyenge hasadozott fenyű fa nem az kő falba' bocsátot, hanem ket gyenge oszlopno allo, padlása gyalulatla' fenyű deszka. Ennek ablaka 1. ket felől valo mellyeke egy felül s alol is faragot kő de igen romladozott. Ebbe' szalonna s haj tartó polcz s pad ket contignatioba' negy fa oszlopokon allo. Az Also contignation van deszka 7

(Uy haj van) glom' No. 3 Oo haj glomulj 34

Kenderhez valo Hehel No. 8. Madar kalitka No. 1. fonal tekerő 4 Üres szekreny 2. Ket fenyű deszkabul allo polcz tiltot kender Gel 1/11 Katona fogas 2 darab, ket fenekű Csobolyoczka 2, negy darab fenyű deszka egy veres fazek

Ittem

Az Ur eő kglme most it hagyot edgyet mast ez szerint Egy vasas lakatos tokban az mint mondgyak Rez talak egy kis ladaba' golyobissok. Egy tonna puska por egy üres Atalagh

Az kapun be iöven Bal kez felől az Kolczar Haz

Ennek Ajtaia paraszt bellet ajto vas sarkas hevederes retezes, retezfős Ajto ket felei egy szemöldöke küszöbe mind fabul valok, lato gerendai, mester gerendaia vekony fenyű fabul vannak padlása füresz deszkabul. Ablaka egy, ablak mellyeki fabul, ablaka ramajan rongyos lantorna. Van it egy Sütő kemence az feli paraszt kalyhas, az kemence szajaba' egy lapos vas, kalyhat tartó rud vas is 2 Szegeletit tartó gömbelyegh rud vas is egy. Eget bor főző katlan egy Eget bor főző fazék is egy Sisakjaival ket csőjevel csős desaiával. Egy darab katona fogas, fel kövte egy fenyű fa deszka polcz, len magh gyuro szarvas tekenő 2

mas fele kisdéd tekenő egy. merő vedres Cseber 1. Ittem Cseber 5. egy len magh pergelő űst, karolatlan edgyes szek 1. Ket mazos fazek, egy paraszt, ket badogh tölcser, egy rozsz szita len magh szitallo, egy szűrő szita len maghoz valo rosta ket fenyű bodon, edgyikebe' vetni valo tők magh, talas egy fa tanyer 17. Öreg paraszt fazek 2. Mazos fazek 3. Mazos kanczo egy. sototlan üvegh palasz 1. Eget boros bugyogos korso 1. Vaszon sak 2. egy öregh papirossal boritot rozsz lampas, Van it koporos forma ket paraszt lada, köles es arpa kasat tartottak benne, de most Üressek Cserep gyertya marto 4. faban szegzet gyomlalo vas 5 kő furo egy Van itt Alma eczet in vas' 5 1 vas Cont' Ur' 24 2 vas Cont' Ur' 28 3 vas Cont' Ur' 18 4 vas Cont' Ur' 20 5 vas Cont' Ur' 6 6 vas Cont' Ur' tölttelekre ment. Ebből nyilik egy Ajto egy kis kamarara Ajtaja fel szer vas sarkas hevederes retezes, retezfős lakatos kolczos. Van it Uy fatal 9. Uy fakalan no 13 fadgyu gyertya no. 64 egy kis merő veka, egy üres paraszt lada retezfős, vas sarkas három darab deszka polcz egy fel fiülő bodon.

Gabonas Haz. Ez mellet Ennek fel szer fenyű deszka Ajtaja vas sarkas, hevederes retezes retezfős, lakatos kolczos. Van it öregh szuszek no 1 Approb szuszek no 12, az tizenedgye fedeles az edgyik fedel nélküli valo

Ezekbe' van

buza	sax' cub' 32 // 3
Feir liszt	sax' cub' — // 3
Köz liszt	sax' cub' 10 // —
Köles	sax' cub' 3 // 3
Arpa	sax' cub' — // 2 1/2
Borso	sax' cub' 3 // 2 1/2
Lencze	sax' cub' 3 // 3 1/2
Kender magh	sax' cub' 4 // 3
Len magh	sax' cub' 1 // 3 1/2

Vas rosta No. 3. fa rosta No. 5. Bör Rosta no 2. Gyekeny 2. Viseltes gyekeny 1. Buza allya sax' cub 5 // 2 Pad szek 1 Sajto orso no 2. Be jöven ezen Gabonas hazba', nyilik egy Ajto eő' hazbul mas hazra, Ajtaja fel szer fa sarkokon forgo, vas retezes, retezfős Ajto ket felei, egy szemöldöke, küszöbe is fabul valo, folyo gerendai tölgy fabul padlása füresz gyalulatlan deszkabul valo, Ablaka egy bardolatlan fabul valo mellyeke mas felől ket lövő lyuk világossittya, Negy reszben ket füresz deszkabul valo polcz, Van it Uy sendely no 7000, talpnelkül valo Uy Kerek no 3 Tyuk burito 3 lictarium szarazto appro veszszöbül font szakasztó 3 egy orsos Sajto, fonal tekerő 3 kerekhez valo szaraz küllő no 200. Ebből megye' egy Ajto egy kis kamarara, de sem Ajtaia, sem Ajto felei ninczenek, ugy ablakai is ninczenek, van it egy kisdéd viasz Sajto

Ugyan azon Gabonas hazbul job kezre nyilik egy Ajto, mely k sem Ajto felei, küszöbe szemöldök s küszöb fai, vagy kövei ninczenek.

Ennek folyo gerendai fenyű fak, ket mester gerendai tölgy fak, padlása gyalulatlan füresz deszka, de tapaszt nélküli, van it szuszek 11 egy romladozott lada, melybe' van' tol merő veka 1 mas fele veka is 1 Atalagh 2, Cseber 2, Bodon 1

Ebből vagyon az Secessus helyre egy Ajto hely, de nincz rajta semmi eppüllet, ez haznak egy ablaka mellyeke nélküli, sövennyel fontak be Ki jöven az Gabonas hazbul egy fa gradicson mennek fel az seres pincze felet valo hazaczkaba, melynek Aytiaia vas sarkas, hevederes retezes retezfős Ajto ket fele, szemöldöke küszöbe fabul csinalt, Ablak helye 2 egy kisdéd üres szuszek, vas retezfős, egy feir deszka egy folyo gerendai fenyű fa padlása fenyű deszka, padimentoma is fenyű deszka. Ennek ereszebe' egy tökebe' Ket kasa örlő Ittem kezi soo örlő is no 1 Len tilo 1 Ez mellet az Sütő Haz. Ajtaja bellet, vas sarkas hevederes retezes retezfős fejtes pleh zaros kolcsos forditos, Ajto ket fele küszöbe szemöldöke faragot kő de az küszöbe megh töredezet folyo gerendai fenyű fak, ugy az mestergerendai is, padlása fenyű deszkabul valo, Ablaka egy, mellyeki fabul valok, ablak ramas, lantornas Öreg Sütő kemenceje egy az szajaba' keresztül egy lapos vas. kemenceje paraszt kalyhas ennek is kalyha tartó

lapos vasa 2 Szegelet tarto no 1 Ennek fiok kemenczeje is paraszt kalyhabul rakot

It hosszu szakasztó tabla vagy Asztal labastul 1. Szarvas süttő tekenő No. 3 Feir cipzohoz valo szita 1. Uraim cipzoiához valo szita 1 Köz cipzohoz valo szita No. 2 Dagasztó teknő lab 3 Füresz deszka 1. negy rendű szeles deszka Almarium 1. fal mellett valo pad sek negy labu 1. Ceber 2 Süttő lapat 4 szen vono 1. Kart. 3 fenyű fa bodon 1 Sövény nyoszolya 3. egy kised hasadozot szarvas tekenő,

Ezen Süttő hazba' be jöven bal kez felől nyílik egy Ajtó az hus tarto hazra,

Ajtáia fel szer, vas sarkas hevederes, retezes retez fős lakatos kolczos ajtó ket fele szemöldöke kö, az küszöbe fabul valo, folyo gerendai fenyű fak, padlása fenyű deszka, Ablaka egy. ablak mellyeki, ugy felül is alol is fabul valok fenyű fa rostellyi nagyob resze fenyű deszkával be szegezett Ebben hust tarto fogas

szek 1. Hus vago töke 1. Hus mérő fa serpenyű kö fontyaival edgyütt 1 par, fenyű fa fűrődő kad 1. egy hetvan atalagh Bodon 6. putton 1 Negy labon allo, három szal deszkabul csinalt polcz 1 Turo méro fa serpenyű egy par, nagyob masa forma is no 1. egy vastagh hosszu lecz, ket hosszu rud, soo 6 darab

Ez mellett ugyan bal kezre egy kis kamaraczkara ezen süttő hazbul nyílik egy bellet Ajtó vas sarkas, hevederes, retezes retezfős, melybe' van egy vay köpüllő, viszont ebből nyílik egy Ajtó az belsőb kamarara, mindenik Ajtonak, ajtó ket felei küszöbi szemöldöki fabul valok, ennek ablaka egy lövő lyuk, ebbe' az fal mellet ket kis ülő pad szek, egy rosz paraszt semmire kellő ladacska,

Ez Süttő Haz mellett. az Kaposztas pincze. Ajtaja bellet vas sarkas, hevederes, retezes retezfős, lakatos kolczos. Van it kaposzta hasabos 9 hordoal, Üres kaposztas hordo 4. Üres kaposztas kad no 1 Öreg h szarvas tekenő 1 Ebben belől szenelő paraszt kalyhabul rakot kemencze 1 Kadarlo gyalu 1. abröncz vono szek 1

Felső rend Hazak

Az Leanyok hazok előtt levő felső tornaczra jönek fel fa gradicsokon, mely mind ket felől karfas, mely gradicsok sendely ala vetettek, de igen megh avult az sendelye,

Ezen Tornaczban van egy fedeles, retez fős Almarium, tűzre valo vagot fanak csinalt deszka fa tarto, kettő, it paraszt ülő pad szek 4 Az vak ablakban egy darab katona fogas. egy gyalult fenyű deszka tabla, egy fonal tekerő, egy feir deszka agy. egy lajtorja, három fel kötöt rud mely rudakon sok fele io szagu füvek, az ajtó felen egy darab katona fogas.

Ebből az leanyok hazara egy oczka feir bellet Ajtó, vas sarkas, hevederes, pleh zaros, kulcsos, forditos vas bevonójával, ezen Ajtonak ket ajtó felei, szemöldöke küszöbe faragot köből, folyo gerendai fenyű fak padlása fenyű deszka, padimentoma töredezet teghla, Ennek ablaka három, mindenik'k ablak mellyeki ket felől ugy felől is faragot kövek, fen allo flastrom kövei mindenik'k kettő, kettő keresztül valo flastrom köve is mindenik'k egy, egy, Ezen kivül az harmadik ablak'k az ket flastrom kö között egy öreg metczet korona kö az ablak közepin, mindenik ablak onba' foghlalt, hat hat vas veszsővel megh erőssitet, paraszt üveg rakot üvegh ablaki, Ebben egy darab katona fogas,

mas fele feir fogas is 9 darab, Kemenczeje belől szenelő kis fiok kemenczejevel edgyütt. Az Szajaba' kalyha tarto lapos vas 2 szegelet tarto negy szögű vas is egy. Köntös tarto fel kötöt rud 2 Ruha mangorlo szek minden kessegevel No. 1. Deszka polcz három rendben egy. Asztal labastul 1. Feir deszka agy 3. fal melle valo deszka pad szek 2. Karotlan edgyes szek 1. mas fele pad szek 5. Kiseb edgyes szekeczkek 10.

Az leanyok hazabul nyílik az Secessus pitvarara egy bellet feir Ajtó, vas sarkas, hevederes, vas kilenczes forditos, retezes, retez fős, ez Ajtonak ket felei szemöldöke, küszöbe faragot kövek, Ez pitvarba' negy darab katona fogas. az Secessusnak Ajtaja vas sarkos hevederes, fa kelinczes. it appro recze kötő rama 3 ket darab katona fogas egy darab deszkabul valo polcz.

Ezen Secessus pitvarabul nyílik az Asszonyo belső kamarajara egy feir bellet Ajtó, vas sarkas, hevederes, pleh zaros kolcsos forditos vas be vonójával, ez ajtonak, ajtó, ket fele szemöldöke, küszöbe faragot köből valok, van it ket darab katona fogas, mas fele is kettő fel kötöt rud 2. Ablaka no 1, Az ablak ket mellyeki ugy felül s alol is faragot kövek. fenn allo flastrom köve kettő keresztül valo is egy. Ablak ramai vas sarkokon forgok, de lantornasok. it egy öreg vak ablak, melybe' epitetet edgyetmast tarto Almarium, Ittem három szerű polcz kettő, egy rosz fenyő lada, egy sark egy retezfő rajta edenyeg fedő deszkek 6 veslingh turohoz valo deszka 2 Masodik fel Haz. Ebből az leanyok hazabul az Asszonyo Hazara nyílik egy bellet feir Ajtó vas sarkas, hevederes, pleh zaros kolcsos forditos ket vas retezevel ket retezfőjevel vas be vonójával. Ennek gerendai fenyű fak padlása fenyű deszka, pandimentuma hat szegű teghla.

Az Ajtonak ket fele ugy szemöldöke küszöbe is faragot kö, Ablaka 2 fen allo ket flastrom köve, keresztül való is egy, kivül egy darab vas halo van rea vonva, Az arok felől valo hat tablaba' nyílik, mindenikresznek ket, ket vas sarka, hevedere. az also három nagyobbik tablanak mindenik'k ket, ket vas veszszeje erőssitese oda foghlalva,

za fel három kisebb tablak'k egy vagy vas szerző, az hat tablanak hat vas forditoja avagy zariai, az also három nagyob tablanak, három kinyito vas karikaczkaia, ezen ablak'k ket fele nyilo ablak deszkaia 4 vas sarkal 4 hevederrel ket kinyito vasaval, ez mind az hat tabla onba foghlalt hat szeghre metczet Kristaly üveghből rakatot,

Az 2 dik ablak mely az belső Udvarra nez in omnibu' az szerint vagyon mint az megh irt, excepta, hogy az három felsőb kised tablan onba' foghlalt paraszt üveghből rakattak, Ez Asszony hazaba' az agya felet az gerendaba' szegezve egy vas rudon vas karika mely erőtlensenek gyamolitasara kesztetett volt

Kemenczeje tarkas mazos kalyhak, de ige' oczkak, belől szenelő kalyha tarto lapos vas az szajaba' egy azon lapos vasas tarto gömbelyegh vas 2. egesz teghla az kemencze szajaba' rakva egy mason no 13 az falon egy kis katona fogas, feir deszka nyoszolya 3. edgyes karszek 1, alacson ülő szekeczke egy. egy, negy szegű törpe Almariumoczka ket reszben, Ajtaja vas Sarkas, hevederes, retezes, retezfős Harmadik fel Haz Ebedlő haz Ez As, szony hazabul nyílik az Ebedlő hazra egy Ajtó, bellet, vas sarkas hevederes retezes, retezfős pleh zaros, kolcsos forditos vas bevonójával Ennek edgyik ajtó fele faragot kö jo, küszöbe is faragot kö de el romlodozot, edgyik ajtó fele fa, az szemöldöke is fa. Ennek folyo gerendai fenyű fak padlása fenyű deszka padimentoma teghla de megh bontakozot sok helyeken, Ablaka 4. Az udvarra nező ket ablaknak ablak mellyeki faragot kövek, de megh törtek, az szerint flastrom kövei is ez ket ablakok is hat reszbe' nyíltak, de az felsőb három tablak deszkával be csinattak, hanem az alsob, három, három tablak onba' foghlalt paraszt üveghből rakattak mindenik tabla, ket, ket vas sarkon forgo, ket ket vas veszsővel oda foghlalva, be vono három vas karikaival, ket bevonó vas forditoival edgyütt

Az arok felől valo ablak is in omnibus az szerint vagyon, csak hogy edgyik'k alol, az másik'k felüli csinaltatott be deszkával harmad resze

Kemenczeje belől szenelő tarka mazos kalyhabul rakot, ennek is szaiaba' keresztül egy vas, azt tarto vas is 2

It egy feir pohar szek ket reszbe'

az Alsonak Ajtaia vas Sarkas hevederes, pleh ütőköző Zarja kulcsa. az felsőnek is Ajtaja in omnibu' az szerint. Melette egy Almarium, ket fele nyilo Ajtaja, vas sarkassok hevederesek. ennek is ütőköző pleh zarja. Kolcz nélküli három rekeszre eppitve, it egy darab katona fogas, edgyes karszek 2 edgyes kar szekeczke 1.

Ebből mennek le fa gradicon egy kis Boltra, melynek le eresztő Ajtaja vas sarkas hevederes retezes, retezfős, lakatos kulcsos.

Ennek kised ablaki kettő haloval be vont Mindenik ablakra szegezve három, három vaghdalt lapos vas It katona fogas 3. egy deszka polcz három reszbe', negy labon egy gyümölcs tarto parkanyos szeles deszka szek, ket labban oda veset ket darab deszka mellyek mind ket felől rudakat tartanak, mellyen szőlőt szoktak tartani. Lictariumhoz valo három parkanyos tabla, egy pad szek, negy labra furt. az bolt közepin ket rud tarto vas karika, kibe' mostis egy hosszu rud.

Szabok Hazara Ez ebedlő Palotabul nyílik egy bellet feir Ajtó vas sarkas hevederes pleh zaros kulcsos forditos kereghded feji vas szegekkel megh vert, vas bevonójával, gerendai fenyűfak padlása fenyű deszka. padimentoma negy szegű kopot teghla Ennek ablaki 2. Ablak mellyeki felső s also reszei, ket ket fen allo flastrom kövei, Keresztül valok egy egy faragot kövek jok, az töb resze ezen ablaknak in omnibu' az szerint vagyon, mint az ebedlő palotajenak az Udvar felől valo ket Ablaknak. Kemenczeje belől szenelő paraszt kalyhabul, egy oldala rosz ledőt, Az szajaba' kalyha tarto lapos vas 1. Katona fogas 5 darab. mas fele fogas 1 edgyes karszek 2. feir deszka agy 2. felszegezett rud 3. Asztal labastul 1.

Ebből nyílik az Deszka padimentumu Hazra Egy bellet kereghded feji Szegekkel megh vert feir Ajtó bellet, vas sarkas hevederes pleh zaros forditos vas bevonoiaval. Ennek ket Ajtó fele faragot kö jo. de az küszöbköve elromlodozot, az Ajtó szemöldöke fabul csinalt Ablaka 4 mindenik hat tablara csinalt, de az felsőb három, három tablat, minddenik'k deszkával becsinaltak, az alsob három nagyob tablak'k, ketteinek mindenik onban foghlalt paraszt üveghből rakatot, kettei ablakanak faba' foghlalt paraszt üveghből, mind az negy ablak ta blainak, mindenik tablainak ket, ket vas sarka, az negynek 8 vas fordito zarja es 12 be vono vas karikaja Ez haznak lato gerendai fenyű fak, padlása fenyű deszka, ebbe' kemencze helyes kürtő az kemenyre vagyon de az kemeczeje regen el romlot

It hosszu asztal labastul 1. Negy szegű Asztal labastul No. 3. terdeplős imatkozó szek 1. katona fogas 6. Deszka labu ülő pad szek 7. Negy labra furt ülő pad szek 1. Edgyes karszek 3. Varro Rama 1. Kis ülő pad szek 1.

Ezen hazban az Udvarrul bastya modgyara kereghdeden csinalt kö fal közt kerengő fa gradicon jönek fel. Ennek Ajtaia fel szer vas sarkas, hevederes fakilinczes ket vas retezevel ket retezfőjevel es vas bevonójával, Ennek ket Ajtó fele küszöbe, szemöldöke faragot köből valo, van it fel kötöt az gradicsra világossító öreg lampa 1. onba' foghlalt Kristaly üveghből rakot, vas gyertya tartójával vas fogantyuival edgyütt,

Ebből nyílik az szegelet Erkelyes Hazra egy bellet feir Ajtó vas sarkas hevederes pleh zaros kulcsos forditos vas bevonójával, ennek ket ajtó fele küszöbe Szemöldöke fabul csinaltatott, lato gerendai fenyű fak, padlása füresz deszka, padimentoma negy szegű teghla

de igen kopot, kemenceje belől szelőlő paraszt kalyhas az Szaiba' egy lapos vas Ablaka egy, Ablak ket mellyeke ugy ablak szemöldöke is faragot kő de igen el kopot, töredezet, ablak also resze fa ugy az flastrom kövek helyet is mind fen allo mind keresztül valo fabul eppült, ablaka negy fele nyílo mindenik ket, ket sarkon forgo, hat vas vesszővel oda foghlalt, ket forditos vas zarjaival es negy be vono vas karikaival onba' foghlalt paraszt üveghbüil rakot, van it ket Asztal labastul, Katona fogas ket darab, karszek no. 3. Edgyes karszek 1. Ülö padszek 1. bor hütő fenyő edény No. 1. Ebbül mennek 5 lepő deszka gradicon az Erkelben, melynek öregh ket fele nyílo Ajtaja vas sarkokon forgo gyalult fenyő deszkabul csinalt, ezen egy retez, retez főstül, harom lato fenyű fa gerendaia, fenyű deszka padlása, padimentoma negy szegű teghla de igen el töredezet. Ablaka 4. mindenik ablak'k ket ket mellyeke szemöldöke, also kövei faragot kövek, de igen megh romladoztak, edgyik ablaknak flastrom köve faragot kő de az harmanak fa, mind 4 Ablak negy, negy fele nyílo, ket, ket vas sarkokon forgo, mindenik ablak hat hat vas vesszővel oda foghlalt, ket, ket vas forditos zarjaival es negy be vono vas karikaival edgyütt, It egy Asztal labastul. Kar szek 1. bor hütő desa 1. egy alacson ülö pad szek Ezen szeglet hazbul nyílik mas hazra egy fel szer Ajto vas sarkas hevederes retezes, retezfős, vas kelinczes forditos vas be vonojaval, mely szeglet hazbul, negy lepő fa gradicon ket felöl karfas jönnek le az másik hazba'. Ennek lato gerendai egy mester gerendaja is fenyű fabul, padlása fenyű deszkabul eppitetet, padimentoma negy szegű teghlalul, Ablaka 2. Ablak ket mellyeki szemöldök es also köve faragot köből de az also kő megh töredezet, edgyik'k fen allo faragot flastrom köve de az többi mind fa, mindenik ablak hat, hat fele nyílo, mindenik tabla ket, ket vas sarkon forgo, az also tablák ket ket vas vesszővel az felsők egy egy vas vesszővel oda foghlalt. va. vas forditos zariaival es vas be vono karikaival edgyütt. Ennek Kemenceje belől szelőlő paraszt kalyhából rakot, sokszor tatarozot, az falan ket darab Becsi karpit, es egy darab Orosz karpit. negy szegű Asztal labastul. Edgyes karszek 1. fal melle valo pad szek 3. Ebbül nyílik az secessura egy fel szer feir Ajto Az Pusztá Palotara nyílo Ajto vas sarkas hevederes fa kelinczes fa zaro, van it öregh feir deszka agy. kisseb is egy. nyers juh bőr No 29. Tehen bőr nyers 3. Ennek Ablaka 4. sövennyel be font, folyo gerendai igen ritkan töhegyel össze hanna gyege fenyű fak, mellyekre fenyű deszkakat rak-tak, padimentoma is fenyű deszka, van it bőrről lenyirt gypju metr. 8 Ezen pusztá Palotabul nyílik az folyosora egy fel szer Ajto vas sarkas hevederes, retezes, retezfős lakatos, kolczos, mely Ajtora fa gradicon jarnak fel az Udvarral de az folyosója el romlot. 2 dik Pusztá Hazra ebbül nyílik egy fel szer fako Ajto, melynek ablaka 2. sövennyel be font. Ennek padlása ninczen, padimentomnak rak-tak fűresz deszkakat. 3 dik Pusztá Haz, Ennek Ajto felei fak. egy rozsz Ajtoval tamasztot-tak be, Ennek Sinor padlása, deszka tapaszos padimentoma, Ablaka 2 sövennyel fontak be, Ebbül az secessura nyílik egy fel szer Ajto vas sarkas hevederes fa kelinczes Az Baratok Szallasara ebből nyílik egy fel szer Ajto vas sarkas hevederes, retezes retezfős vas be vonojaval, Ennek gerendai fenyű fak padlása fenyű deszka, padimentoma töredezet teghla, kemenceje belől szelőlő paraszt kalyhas, Kalyha tarto harom vasaival. Ablaka 2. Ablakinak ket mellyeke mind szemöldökivel also köveivel edgyütt ugy az flastrom kövei is mind kettőnek faragot kövek, mindenik ablak hat, hat fele nyílo volt de az felsőb harom tabla helyet minde-nik ablaknak deszkával be csinaltak. Az harma harma onba' foghlalt paraszt üveghbüil rakot, ket, ket vas vesszővel oda foghlalt, minde-nik tabla ket, ket vas sarkokon forgo, Ezen ket ablaknak forditos vas zarja 3. az negyedik fa, Ittem be vono vas karikaik 6. Ebben Asztal labastul 1. feir deszka agy 3. sövenyes nyoszolya 1. pad szek 2. edgyes karszek 4. katona fogas 3. bor hütő desa 1. fel kötöt rud 1. Ez mellet az hat szeghre Boronabul rot fa Bastya, avagy az mint heják szalonnas bastya. Ennek Ajtaja fel szer vas sarkas, hevederes, retezes, retez fős, lakatos kulczos, Ebben ezek vannak, Szentpéterrül hozot egyet mas ez szerint

Muskately No. 10	Szakkalos No. 6 edgyik'k az agya el tört
Vas golyobis No. 183	Aprob golyobis No. 200
Kanot kötes No. 22.	Egy Tonna töltes
Puska por tonnaval No. 7.	Egy bőr Szackoba' öregh szemű por.

Egy kis zaczkoba' appro szemű por, Egy fazekba' öregh por Het kereghd tonnaba' puska por, Öt appro tonnaba' puska por Egy hosszu siska. Egy kis tonnaba' golyobis. Lövő szerszamhoz valo mertek. Ittem ezeken kívül ezek vannak. Dio 1684 Esztendei metr' 3. Dio 1683 eszt' metr 3. Dio egy hordoba' 1682 esztendei metr 2. fel vekony szalonnaczká. Ez bastyanak hejazattyara fa gradicon mennek, melynek Ajtaja fel szer vas sarkas hevederes, It negy labra furt Asztal 1. Az kerengő fa gradics mellet levő Bolt. Ennek Ajtaja bellet, vas sarkas hevederes duplas pleh zaro, kulcsos forditos, Ennek ket Ajto fele, küszöbe fa, szemöldöke faragot

kő de hogy le ne essen mivel megh töredezet faval gyamolítottak. Ennek ablaka 3. kettei az arok felöl, edgyik az Udvar felöl az arok felöl valo ket ablakra kívül szegesztet mindenekre harom harom lapos vaghalt vas, az harmadikra is az Udvar felöl kettő, onba' foghlalt paraszt üveghes ablaki.

Itt ezek vannak.

Egy hosszu lada, Uy Cseber 2. viseltes Cseber 3. Sojtar 4. fogantyo kerek kosar 6. igen kicsiny is egy, fa tal 13. szeges fa tany er 3. mas fele tanyer is 3. Negy appro tekenőczke Vaghdalo tanyer 4 öregh fa medence 1. Ket füllü fedeles desa 1. ebbe' bor izü Aszszu alma, egy fedeles Rez konder, Egy kerekcs gusaly tengelyestül labastul hat orsojaval, egy feir Almarium Ajtaja vas sarkas hevederes retezes retezfős ket szakaszaban egy romladozot pincze tokoczka, Ket Asztal fiok, vaj köpüllő atalogoczka vas Ködokevel vas mankojaval edgyütt esztergarbul metezet poharoczkak törőjekkel edgyütt 2. feir tolyo fedeles Ladaczka 1. Az Ur ide küldte Uy fenyu fa fürdő kad 1. Sendely szegh No 8670 Fedeles kart 5. Fedeletlen 2. fedeles fenyő fa Bodon 2. fedel nélküli valo Uy füles fenyő fa bodon No. 1, Turos bodon 1. egy kisdé fa borito ket vas sarkon egy retezen, retezfön, harom kis fenyő tonnaczká, Harom labon allo egy rez tepszia melybe' egy vas tepszia is iar, melynek ket rez füle van, ehcz egy rez fedel is ket kereghd abronczos csobolyoczka. Egy füllü kosár 4. Egy fekete bőrös szek, másik egy posztos, diszno serte egy vaszon szackoba', labra valo kötő Szvata 1. penz olvaso tabla 1. Motolla 17 paraszt gusaly 11 talpas gusaly fejevel edgyütt 13. Czerna tekero szek levelevel edgyütt No. 1. egy rozsz fa legyező egy kaposzta gyalu agyával es negy vasával Ittem másik vas nélküli, egy nagy fedeles retezes kosar, kasza nyel 2 Egy füllü üvegh kupa 9. Fedeles ket füllü is 1. fel ejteles gerezes üvegh 6. Negy szegű szoros szaiu üvegh palasz 1. Nagy Szaiu üvegh palasz is 3. Czapos viragos üvegh pohar 1. Sima üvegh Csupor No 1. Ket darabba' össze szegezet rez tabla 6. Item maganossan is 1. Uy cristaly üvegh tanyer 2. Viraghoz valo ollo 1. paraszt orso 10. Labas szekreneyk üressen no 22. mindenik retez fős, egy vas szen vono, egy eget bor főző fazek, sisakostul de rozsz lyukadozot. harom appro ladaczka, ket tarka lada zarostul kolczostul, egy öregh Üst, melybe' lehet fel veka mak, paraszt üvegh tanyer 61. egy el romlot rez gyertya tarto, paraszt nagyob s kisseb vizes korso 9. fekete vizes korso 4. Mazos kisseb s nagyob vizes korso 9. Bugyogos korso 3, külömb, külömb formaju nagyob s kisseb cserep kancko No. 9. mazosok, Paraszt nagy es appro fedő 43 paraszt Csupor 21. Igen appro mazos Poharka 11. külömb, külömb formaju nagyob s kisseb mazos Csupor 43, labas cserep palaczinta süto No. 3. labatlan is No. 3, mazos fazek 23. ket füllü uy paraszt fazek 3. Ket füllü uy mazos fazek 4. cserep pcesnye ala valo 3. paraszt fazek es öregh szelke 12. mazos öregh szelke 3. paraszt cserep abarlo 3. mazos is 2. mazos talaczka 3. paraszt cserep tal 1. Hosszu cserep gyertya marto 2. edgyik paraszt másik mazos. paraszt szelke 2. mazos szelke 12. egy mazos Csesze, egy kisdé mazos csesze egy kisdé mazos labos serpenyüs, egy cserep mezes pogacza forma, egy Szackoba' majoranna polyva, másikba' tetem-todo fű. 3dikba' aszalt Rosa, egy Csomo pava fark tol, egy tört pava fark legyező, egy kis ladaba' hintohoz valo negy szegű öregh Kristaly üvegh no 4. Ket bokaly tal. It ket fekete Almarium, mindenik harom contignatioba' edgyik pleh zaro kulczos. az másik retezes, retez fős mindenik vas sarkas hevederes. Ittem ugyan it 3dik fekete Almarium is vas sarkas, hevederes pleh zaro, de kolcz nélküli, fenyű magh egy uy vaszon sakba' metr. 2. Katlan forma öregh Cserep 3. Szitas malomhoz valo Pattyl 1. Panczel sisak 3. kar vas Par' 1. Ittem Panczel Ingh ket darab. Uy veka 2. fal mellet valo pad szek 3. karos fogas 3 edgyes pad szek 3. Len maghoz valo rosta 1. Buza fa rosta 2. vas rosta 1. Szita 6. Szűrő szita 1. A bolt közepin vas rudon allo rud tarto vas karika 4. mellyeken mostan is hars kötellel fel kötöt ket polcz ket fűresz deszkabul. Ez ket contignatiós hazak mind egészen sendely alatt vannak, de reghi sendelyezes, sok helye' sendely hejaval vagyon ige' el avultak az sendelyei.

Ez kő hazak'k vago' öt keő kemenyei

Az Süto Haz mellet az kő Istallo, melynek Ajtajara egy kis bol-tozas alatt mennek, Ajtaja fako vas retezes retez fős fa kelinczes, ebben mind ket felöl Jaszol es Valu, mind vegigh egy felöl, mas felöl feligh, Ennek haz hejara fa gradicon mennek fel, melynek Ajtaja vas sarkas hevederes, retezes, retez fős, lakatos, kulczos, van it Ma-jorsagh zab sax' cub' 82/2 tehen bőr No 6. szarvatlan tekenő 1. pe-csenye süto kerek 1. fenyű deszka 9. Sayto orsonak valo fa ket darab.

Konyha. Ennek Ajtaia fel szer vas sarkas hevederes, retezes retez fős ez konyha haz egészen kő, Konyhajanak kő kemenye egy felöl az haz falabul megyen fel, mas felöl ket kő labon al. Tüzelő konyhaja is egészen kő, ket felöl az kemeny allyat negy fa labon ket gerendával tamasztottak megh

Van it egy hosszu asztal hat labokon allo. fal mellet valo pad 2. Almarium harom reszbe' egy Ajtaia vas sarkas hevederes retezes It egy negy szegű Asztal is labastul Cseber 6. hus vago töke 1. negy labon egy pad szek, sojtar 1. fazek 9. Cserep tal 2. Vas nyars 1. vas rostely 1. tormá reszöl 1. fa bors törő 1. fűresz deszka 1.

Az kő falon altal mosadek viz ki bocsato öregh valu 1 Ablaka 2 mellyek'k le eresztő tablai,

Ez mellet az katonak Haza Ajtaja fel szer vas Sarkas hevederes fa kelinczes. Ajto fel fai szemöldöke küszöbe fa. Ennek padlása fűresz

[desz]ka lato gerendai fenyő fak, mester gerendai ket vekony fenyő fa egymás mellett, mely alatt az közepen egy bodogh anyá tamasz, kemenczeje belől szelendő paraszt kalyhas, az szajaba' kalyha tarto 3 darab vas. It ket darab katona fogas, egy hoszu Asztal labastul. Ablaka 4 mind körül fa ablak mellyeki, egy paraszt Almarium, negy reszen, hoszszu Pad szek 2. egy rozsz deszka agy. egy füresz deszka pad tölgy fa kad 2. Cseber 1. Üres boros hordo 22. halas hordo 1. mezes hordo 1.

Istallo, konyha, katonak haza mind körül eppittettek, az konyhanak kő kemenye, de az hejazattyanak, csak az Istallo szegeletenel sendelyes az konyha is csak az kemény arant, az is el sorvat sendellyel, az tob resze mind supos reghi szalma fedel.

Az katonak haza mellett egy szeker szin, melynek ket fele nyilo vas sarkokon forgo füresz deszka kapuia, betevő hoszu karfajaval retzejevel, Ez szeker Szen karos sövennyel font, tapaszatlan. Van it 40 fenyű lecz. lajtorjanak valo fa 4 darab. A konyha eresze alatt ket hoszszu szaraz fenyű fa.

Ez szeker szen mellett job kez felől van egy ket fele nyilo rozsz senyvet füresz deszka kapu fa sarkon forgo, melynek az felső resze vas abroncz közt forogh, ez mellett boronabul rot palank az ser főző haz szegeleteigh, mely palanknak, kapunak az feli sendelyes.

Serfőző Haz. Ez talpra eppült sövényes tapaszos fa haz, az feli szalma soppal kötöt, de regi sok helyen megh lyukadozott, fa tapaszos kemenye ez haz padolatlan. Ennek Ajtaja fako It ezek vannak.

Egy öregh katlan, melybe' tapaszta egy öregh ser főző rez Üst lehet 60 vedres, szalad asztalo öregh fenyű fa kad 1. Viricz eresztő öregh fenyű kad is 1. alatta viricz fogo tekenő 1. Ittem kisebb vas labas, ket füles rez üst is 1. lehet 9 vedres. Kiseb fenyű kad is 1. fenyű cseber 5. rozsz viriczet le tet teknő 1. Liu 1. Vetni valo magot hordo fenyű deszka lada 1. szuszek 3. edgyik retezejes Ittem egy rozsz szuszek melybe' van korpa sax cub' 4/ / Be asztalat szalad melybe' van Arpa s zab metr' 30. Szalad asztalo öregh kemenczeje egészen teghlabul rakot, hozza valo minden eszközeivel. Egesz fenyű deszka 16.

Ebből az ser szalad fektető avagy csiraztato Hazra, nyilik egy fel szer ajto vas sarkas hevederes fa kilinczes, retezes, retezfős, ugya' azon fedel alatt, Ennek ablaka egy lantomas, folyo gerendai fenyő fa, padlása füresz deszka, kemenczeje belől szelendő paraszt kalyhas. it ket rozsz katona fogas. egy fel kötöt rud, egy Asztal labastul, ket füresz deszka pad. egy sövény nyoszolya. egy kis tekenő, egy fedeles kart, kar szek no. 1. egy három labu fa mosdo.

Ezen hazba' van egy deszka rekesz Ajtaja fel szer vas sarkas hevederes retezes retez fős, ennek ablaka kettő lantomasok, egy katona fogas egy negy szegű asztalka labastul, Ülő padszek 1. edgyes kar-sek 1.

Pinczek. Első Pinczenek az pincze gator elöt negy lab fakon allo sator forma sengelyezes Az pincze gatorja kő boltos, Az külső Ajtajanak, ajto keofelei küszöbe faragot kő, ez pincze gatorba' bor vono korsolya 2

Ez Pincze gatorbul bal kezre nyilik egy Ajto egy hazra, melybe' szőlőhöz valo vesszőt szoktanak tartani, Ennek Ajtaja ket szeres vas sarkas hevederes, retezes, retez fős, folyo gerendai fenyő fa, padlása fenyő deszka.

Az Pinczenek Ajtaia fel szer vas sarkas, hevederes, retezes, retez fős lakatos kulcsos, ennek is ajto ket fele küszöbe feli faragot kő, ez pincze erős boltozat alatt van, ket rendbe' rekesztve, első rekeszbe' ezek vannak

Alma tarto polcz padlása sövény ket rendbe' az ket szelin ket füresz deszka. Negy fa labon ket fenyű gerendara csinalt hagyma tarto rudak no. 3. Ez pinczenek három leleghző lyuka, avagy ablaka.

Ittem negy labon ket fenyű gerendan allo mas hagyma tarto rudak no. 3. melyen vannak fenyű leczek no. 9. ezeken veres hagyma van 31 koszorival, it soos uborka 4 edenybe' de el rothat ki kel hannj, soos egres egy keves egy debekebe' soos tarkony is ket bodonba', egy rozsz cseber ket aszok fa,

Ez Pinczenek 2dik rekesze sövennyel font tapaszos. Ajtaja fel szer vas sarkas, hevederes, retezes retez fős, Van it Gernyeszegi bor Teli vas. 5 Item Csapon felighnel alab vas. 1.

1 vas cont Ur	42	4 vas cont Ur	45/6
2 vas cont Ur	42	5 vas cont Ur	17/2 veres bor
3 vas cont Ur	48/5	6 vas cont Ur	47/6 ez van Csapon
Summa in vas 5 Ur 243/3			

It egy rozsz Cseber, ket fülű tonna 1. egy rozsz kart, ket sor aszok fak egy kis bor hütő cseber, egy veres fazek, az Pincze gatorba' 4 kender tilo edgyik nyelv nélkül.

Masodik Pincze, Az kapu mellett, Ennek pitvaranak Ajtaja deszka rostaly vas sarkokon forgo, ennek folyo gerendai Cserfak, padlása füresz deszka van it ket darab soo, egy Cseber, ket atalagoczka, egy bodon,

Van it egy kis deszka rekesz Ajtaja fel szer vas sarkas, hevederes, retezes retez fős lakatos kulczos, It pantos Aso 2, lapos kapa 2. kő aso Csakany 1. szarvas kapa 2. egy rozsz bodon,

Az Pinczenek Ajtaja bellet vas sarkas hevederes, retezes, retez fős lakatos kulczos, Ajto fele küszöbe faragot kő de romladozott, ez Pincze kő rakassal ket fele rekesztetet, mindenik boltos, első rekesze-

ben ezek vannak, Sonkolyos mez in Vasc' 3. 1 vas cont Ur' 15. 2 vas cont Ur' 12. 3 vas cont Ur' 13 Szin mez egy hordoal cont Ur' 14 Ugya' szin mez fel hordoal, melybe' most van Ur 7. It uy kart 3. Fürödő kad 1. fa rosta 2. szarvas tekenő 1. Cseber 2. Aszok fa 8. Czipo gyuro deszka 1. egy rozsz Ajto, dirib darab deszka 5. Szarvatlan tekenő 1. seres atalagh 3. Köz czipo 1300. Inventaltatot 5 May 2 dik Pincze rekesz erre fa gradicon mennek fel. Van itt teli Gernyeszegi bor vas no. 7.

1 vas cont Ur'	54/5	5 vas cont Ur'	47/7
2 vas cont Ur'	49/6	6 vas cont Ur'	46/5
3 vas cont Ur'	45	7 vas cont Ur'	34/- veres bor
4 vas cont Ur'	46/2	Summa ft Ur'	324/1

Raspia in vase' 1 cont Ur' 12. Olasz bor in vase' 1 cont Ur 16. Az elsőben le irt Pinczebe vannak mosta' Bogaczról hozot borok Vs 26.

1 vas Ur'	44	11 vas Ur'	41/4	21 vas Ur'	41/1
2 vas Ur'	30	12 vas Ur'	41	22 vas Ur'	42/2
3 vas Ur'	43	13 vas Ur'	36/3	23 vas Ur'	41.
4 vas Ur'	43	14 vas Ur'	36/5	24 vas Ur'	37/5
5 vas Ur'	39/2	15 vas Ur'	80/4	25 vas Ur'	34/6
6 vas Ur'	40/5	16 vas Ur'	44/-	26 vas Ur'	41/4
7 vas Ur'	38	17 vas Ur'	37/7		
8 vas Ur'	41	18 vas Ur'	43/-	Suma Ur'	1074/5
9 vas Ur'	41/3	19 vas Ur'	35/3		
10 vas Ur'	41.	20 vas Ur'	38/7		

It egy üres hordo, Aszok fa 6 egy rozsz liu, Kaposztas Pincze Harmadik Pincze Ennek pincze gatorja Ajtaja fel szer vas sarkas hevederes, gatorjanak folyo gerendaiai fenyű fa, padlása füresz deszka az pincze ajtaian kívül egy darab bolt hajtás, mellette keresztul egy tölgy fa gerenda, mellyen fellől az ket foligh edgyet mast tarto deszka padlas.

It ket Seres hordo egy hoszszu korczolya, Az Pinczenek Ajtaia bellet vas sarkas hevederes, retezes retez fős lakatos kolczos. Ajto felei szemöldöke tölgy fak, Ez kaposztas pinczenek az fala ket felől kő rakas, de ige' igen rozsz magaban is omol, mely melto hogy megh orvosoltassék, mivel ezen fellül valo kő hazak ezen allanak gerendai is sok helyeken megh tamogattattak, mind az egész pincze gerendas, padlása deszkas. Ebben ezek vannak

Hasabos kaposzta 2 kaddal. Hordoal is egyel. Üres kaposztas kad 5. Liu no 1. Lörek vannak 6 Hordoba' de az mint mondgyak az löres hordok mase, az löre rozsz.

egy le tet rostelyos Ajto, mellyen egy vas retez. Az Curia közepin egy fa gargasy kut, az sendelyezese hat fa agason allo, rajta egy kerekcs csiga, egy vas abroncsos veder, egy darab vas lantzal es hars kötellet, Az kut mellett egy viz vontato szan egy Vizes kad,

FÜGGELÉK II.

Anno 1689 Die 16 Martý Gernyeszeghrül Görgenyben menven az Ur s. az Aszszony eo kglmek, akkor Gernyeszegen maradot Jok'k Inventariuma. Az kő Istallo és Konyha heian

Fa Eszközök

Appro, nagyob, közepszerű Deszka Agyak	No.	33
Hoszszu Asztal labastul	No.	8
Negy szegű Asztal Labastul	No.	6
Toldalek Asztal Labastul	No.	28
Hoszszu karszékek tisztá Zölden festet	No.	3
Feir hoszszu karszék	No.	15
Rövid feir kar szék	No.	7
Edgyes paraszt szek	No.	4
Edgyes gyantáros Zöld szek	No.	18
Faragot edgyes szék	No.	6

Tabori Asztalok

Kisded kereghded öszve hajto vas pantos Asztal, melynek edgyik reszen ket fa sroff	No.	1
Öregeb kereghded tabori Asztal öszve hajto vas pantokon forgo Labastul	No.	2
Ittem azon formara csinalt, vas pantyai el töröt Lab nélkül	No.	1
Ittem kereghded vasas tabori Asztal labastul, melynek mind az negy szegeletet fel hajtyák vas pantokon forgo No. Hoszszu Tabori Tábla Asztal, három vas pantokon forgo, ket reszbe' allo öszve hajto	No.	2
Ittem ket reszen allo ket par vas pantokon forgo, fa srofos Labastul	No.	1

Itemet ket reszben allo; ket, ket par vas pantokon forgo Asztal	No.	2	Ahoz valo szor darab pokroc	No.	2
Negy szegü, melyek is ket, ket vas pantokon forgo Asztalok	No.	2	Sebesi Pokrocba' kötéllal be kötöt, Viseltes köpönyegek s. dolmanyok.	No.	1
Srofok Labu Tabori kar szek	No.	2	Szekszena ala valo Nemez	No.	4
Kereszt Labu kereghded Asztal	No.	1	Szekszenas nyeregh	No.	2
Egy Sakban tabori Asztalokhoz valo Srofok Labak.	No.	8	Katona nyeregh, vankosos, börös edgyiken egy par pistoly Tokostul.	No.	3
Appro Deszkabul csinalt egy Deszka hosszani karos fogas	No.	5	Item ket katona nyeregh Parnastul, edgyik el romlot, Pusztá nyeregh fa ros	No.	14
Rövideb karos fogas	No.	8	Viseltes haraly	No.	13
Katona fogas tiszta Zölden festet paraszt katona fogas	No.	4	Agy körül valo superlatok Ramai, egy Csomoba' öszve kötve	No.	10
Kemencze eleibe' valo Zöld festekes Deszka	No.	10	Ket Sakban teve szor	No.	1
Negy szegü egy aranyu Kep Rama	No.	2	Úveges kosar	No.	1
Ket egy iranyu tiszta fekete negy singes rama	No.	1	1 Kosarba' Úvegh korsok	No.	1
Öt singes fekete rama	No.	1	3dikba' Úvegh cseszek	No.	1
Keskeny fekete közönséges hosszu Rama	No.	4	5 dikbe' Hintohoz valo	No.	1
Appro fekete rama	No.	1	Úvegh tablak	No.	1
mas fel singes paraszt rama	No.	1	7 dikbe' Cristaly sellegek	No.	1
Karos Buda	No.	1	9 dikbe' Úvegh Poharok	No.	1
Negy Labu Buda	No.	1	11 dikbe' Úvegh Poharok	No.	1
Közönséges Buda	No.	14	13 dikba' Cziffra Cristal	No.	1
Appro Buda	No.	3	Poharok	No.	1
Ocska fürödő kad	No.	5	Item egy kosarba' Úvegh Cseszek és Poharok	No.	203
Uy fürödő kad	No.	2	Item Harom kosarba' Paraszt Úvegh karikak	No.	13
Falra Rez gyertya tartohoz valo Zölden festet hosszsab deszkak	No.	6	Haz fedni valo Lapos Cserep	No.	3
Kereghded is	No.	10	Dio fa deszka	No.	253
Szamar hatahoz csinalt viz hordo Berbencze	No.	2	Csótört Dio fa	No.	2
Fa hordo saraghyak	No.	8	Padimentumhoz valo szeles Teghla	No.	2
Ket feir vas szeggel szegezett Lada	No.	2	Fel kötöt hosszu kötel, melyekre edgyet mast szoktak rakni	No.	18
edgyikbe' rajta valo iras szerint bokaly korsok	No.	1		No.	1
Masikba' mazos rostelyos Cserep Cseszek.	No.	1		No.	14
Viasz sajto minde' eszközzel	No.	83		No.	5
Urfiak'k valo kis Uy Sarkany hintocska	No.	1		No.	4
Folyoso Orsok	No.	1		No.	5
Karos edgyes Zöld festekü szek	No.	1		No.	5
Gombkötonek valo Ormoson csinalt sinor vero Deszka	No.	27		No.	5
Menyezetre valo feir gombok	No.	61		No.	5
Egy sakban kerek gombok	No.	2		No.	5
Vas szeggel szegezett feir Üres Lada	No.	2		No.	5
Eger fogo Lada	No.	1		No.	5
Agy toldas	No.	1		No.	5
O Deszka Ajto ket vas pantol	No.	2		No.	5
Szappanozo Uy Tekenő	No.	1		No.	5
Öregh füvo	No.	1		No.	5
Poszto szellel szüt Ülesü, Esztergarba' metcset edgyes szek	No.	1		No.	5
Oszeve kötöt Sator fak tiz kötes	No.	1		No.	5
Item edgyenkint ki hosszsab, ki rövideb	No.	1		No.	5
Veszszöböl font ket kosarba' satorhoz valo szegek	No.	1		No.	5
Szentpeteri Ablakok, Onban foghlalt paraszt üveghbüil rakot Tabla	No.	105		No.	5
Kristaly Üveghbüil rakot Tabla is	No.	41		No.	5
de edgyik tabla igen megh töredezet	No.	1		No.	5
Eczetes Csobolyo	No.	3		No.	5
Fedeles kart	No.	1		No.	5
Fedeletlen Ocska kart	No.	1		No.	5
Rosz viseltes Rez Üst	No.	1		No.	5
Kis fü hordo Cseber	No.	2		No.	5
Jeges viznek valo Cseber	No.	1		No.	5
Viseltes öregh Cseber	No.	1		No.	5
Egy szor atal vetöbe' ket darab orias Csint	No.	1		No.	5
Kereghbüil csinalt fedeles Iskatulya	No.	1		No.	5
Fel fenekü Bodonka	No.	1		No.	5
Ket kezi kosar edgyik io, masik ros	No.	1		No.	5
Egy par far ham	No.	1		No.	5
Ket kocsis fel	No.	1		No.	5
Itte' egy Malhaban kötöt hamok s. fekek	No.	1		No.	5
Tökében valo vas gyertya tarto	No.	1		No.	5
Falban valo öregh Lecz szegh	No.	1		No.	5
Vas sark	No.	1		No.	5
Elegy belyegh vas szegek	No.	1		No.	5
Egesz s. fel csavalt Juh bör	No.	1		No.	5
Irha	No.	1		No.	5
Gyepöl kötel 19 vegh. Ocska	No.	1		No.	5
Hosszu Uy kötel	No.	1		No.	5
Uy Istrangh	No.	1		No.	5
Ocska Istrangh	No.	1		No.	5
Szeker borito szür Poszto, ött, öt szelbe'	No.	1		No.	5
Csotos halo	No.	1		No.	5
Vas ajto	No.	1		No.	5
Öregh Csiga kötel	No.	1		No.	5
Holyagos Csopor	No.	1		No.	5
Veres paraszt Csopor	No.	1		No.	5
Feir appro Almasi Csopor	No.	1		No.	5
Regi molyos Medve börök	No.	1		No.	5
Egy darab öszve varrot Roka fark	No.	1		No.	5
Tevere valo nyeregh	No.	1		No.	5

egy Iskatulyaba' Radnik sarga festek
egy vad kecske szarva
Ablakra valo vas veszsző
Kemencze szajaba' valo hoszszu Pant vas
Kapura vagy Ajtora valo feir szegek egy kosarba'
egy egesz plch, dirib, darabok is vannak,
egy Abroncsos fedeles tonnaba', lakodalomhoz keszített
teszta mű,
Egy vegh sparga,

Az Palota haz hejan az hatulso Rekeszben

Fa talak	No.	258
Fa tanyerok	No.	328
Mazos fazekak	No.	136
Mazos szelke	No.	4
Mazos tepszi forma	No.	4
Mazos öregk kanta	No.	2
Paraszt kanta	No.	1
Mazos bugyogos Korso	No.	5
Mazos öregk Tal	No.	3
Appro mazos Tal	No.	2
Tarka mazos fazek	No.	14
Paraszt fazek	No.	6
Mazos ejteles kancsok	No.	10
Paraszt Rostelyos korsok	No.	4
Öregk veres paraszt fazek	No.	14
Appro rendü	No.	11
Mazos abarlo	No.	2
Paraszt abarlo	No.	1
Labos paraszt tepszia	No.	3
Labatlan is	No.	3
Holyagos Csuprok	No.	174
Paraszt fedő edgyik el törve	No.	2
Viselt paraszt fazek	No.	6
Ket fiülü sojtár	No.	1
Egy fiülü is	No.	1
Ezekben lakodalmi Cziffrazatok hulladeka,	No.	1
Fü hordo Cseber	No.	1
Fenyü szurok ket Bodonkaban	No.	1
Fedeles bodon melybe' egy keves borso van	No.	1
Üvegk Lampas Tokostul	No.	1
Kis szarvas tekenő	No.	1
Berlesnek valo Juh bőr Czerzet	No.	40
Fekete borju borju bőr	No.	10
Fekete szattya' berbecs bőr	No.	1
Veres szattyan bőr	No.	7
Sarga kordovany	No.	8
Bellesnek valo Csavalt Juh bőr	No.	17
Fenyü magh három Sakba' egy Atal vetőbe'	Cub'	2/1
Aszszu Cseresnye egy kis Sakban	Cub'	-/1
Aszszu Barasz k et Sakba'	Cub'	1/1
Dio egy Sakban	Cub'	1/-
Aszszu som egy Sakban	Cub'	-/2
Aszszu Alma egy Sakban	Cub'	-/2
Aszszu szilva 3 Sakban	Cub'	2/2 ^{1/2}
Dio egy rakasban	Cub'	5/2
Mogyoro egy rakasba'	Cub'	4/3
Aszszu Alma	Cub'	4/-
Vetni valo borso mellyet most el kel vetni	Cub'	-/2
Dohos köles kasa egy Sakba'	Cub'	-/1
Toll 14 Sakba' ki teli ki keveseb	No.	33
Egy szekrenbe' nyarson aszalt szilva.	No.	2
Viznek valo lapos Üvegk egy kosarba'	No.	3
Egy kis szekreny mogyoroval teli,	No.	23
Üres szekreny	No.	2
Szürő szita	No.	3
Kerek füles, avagy vinczi kosar	No.	23
Gyekeny	No.	2
egy el töröt kosarba' aszszu alma	No.	2
Egy Csomoba' kötvé Nüstök es bordak	Gel.	37
Tilolt Len	No.	1
Deszka agy	No.	1
Gyermekek valo kis Czondra	No.	1

Az Rekeszen kívül

Olvasztatlan fadgyu 3 Sakba'	No.	114
Öregk Jarai fazekak	No.	26
Viseltis öregk fazek	No.	3
Paraszt abarlo	No.	114
Appro paraszt fazek	No.	2
Paraszt kanta	No.	2
Üres Bodon	No.	2
Kisdéd hordo	No.	2
Egy rakasba' hatva' gyalon halo	No.	2
Rakasokon es rudakon Aszszu füvek	No.	2

Kadarnak hajtol szirony veszszó 8 Csomoval	No.	60
Egy rakas hitvan Csepüs Szösz	No.	60
Viznek valo Lapos Üvegk ket kosarba'	No.	160
Egy fedeletlen Ladaba' hatva' üvegk darabok.	No.	27
Szaraz hal Rudakon	No.	27
Tabori szekerekhez valo Csikoltos Teslak	No.	3
Azokhoz valo Jarom	No.	2
Kesi fa	No.	6
Beres szekerekhez valo Jarom	No.	4
Bőrökrül nyirt gyapiu egy rakasba'	No.	1
Eger fogo Lada	No.	1
Kep Rama	No.	1
Item el töröt is	No.	1
Onban foghlalt Üvegk ablak negy Tablajaval	No.	1
Ket Üvegk karika hejával.	No.	1
Viselt karos fogas	No.	1
Viselt katona fogas	No.	1
Egy hetvany Derekal	No.	1
Egy rakas Toll es egy kosarral.	No.	3
Káposzta Gyalu Vasaival	No.	5
Gyümölcsz szaraszto Deszka Tabla	No.	10
Kasza nyel	No.	5
Bulya Aszszony szövő eszköze	No.	5
Egy kosarba' Cristaly Üvegk tanyer	No.	5
Kenyer süitő szita	No.	5
Hambarban Len magh	Cub'	2/2 ^{1/2}
Lésesi Dezma borso	Cub'	6/1
2' dik Hambarba' Gernyeszegi Majors' borso	Cub'	5/3 ^{1/2}
Item Lésesi Dezma Kender magh	Cub'	2/2
3 dik Hambarba' Len magh	Cub'	1/3
Item, Appro szemü Lencse	Cub'	1/3 ^{1/2}
4 dikbe' Gernyeszegi Majors' Lencse	Cub'	3/3
Item Ugyan Gernyeszegi Lencse	Cub'	1/1 ^{1/2}
5 dikbe Kalota szegi Lencse	Cub'	9/-
Item Bab	Cub'	2/1
Egy Uj Asztal Labastul	No.	1

Az Aszszony Hazai felet

Tilolt kender	Gel	276
Tilolt Len	Gel	11
Mas rakasban tilolt kender	Gel	65
Harmadik rakasban is kötelnek valo hasabos kender		
Len szösz 8 sakba'		
Sak nélkül is Len szös egy rakassal.		
Szarvas Tekenő	No.	4
Szarvatlan appro Tekenő	No.	4
Eget bornak valo appro Atalagh	No.	2
Fa mosar Töröstül	No.	1
Karika abroncsu Uy Bodon	No.	4
Karika abroncsu Uy Cseber	No.	2
Vaj köpüllő	No.	1
Mezes Bodon	No.	1
Hitvan fedeletlen bodon	No.	3
Legel	No.	2
Fedeles öregk Cseber	No.	1
Ocska Cseber	No.	3
Vajas bodon	No.	3
Ket Atalagh, edgyikbe' valami Mestersegel csinalt		
vas Tengely		
Ket fiülü Üst	No.	1
Negy Labon allo Zöld parkanyos, negy szegü	No.	1
Asztalka	No.	1
Negy szegü Üres, retezes vas pantos viseltis Lada	No.	4
Fa Tal	No.	1
Pava Legyezö Tok	No.	1
Fadgyas hitvan Bodon	No.	1
Hoszszu Cserep gyertya marto	No.	1
Törpep Cserep gyertya marto	No.	2
Fa gyertya marto	No.	2
Gyertyas kis Lada	No.	1
Egy Kosarba' egy keves aszszu Vaszkor		
Egy Meh kosarba' szaraz Lep		
Egy öregk fazekben fadgyu tőpörtő		
Egy Kadba Mogyoro lehet	Cub'	=/3
Szaraz füvek az földön es rudakon, ket sakba' is		
Szaraz petreselyem level.		
Asztalfiahoz valo Lada	No.	2
Fedeles öregk Kosar	No.	3
Urfiak szekerecskeje	No.	1
Acs Mesterseghez valo Csiga	No.	5
Szekely szekreny	No.	13
1 szekreny Üres		
2 szekreny Bab benne lehet	Cub	=/3
3 dik Mayoran Polyva, Szövetnek 2. Vajas kanta		
ket rosz, egy fa tal		
4 dikben semmi nincz		

5 dikben Aszszu Rosaval egyelitet Bab
6 dikba' egy keves fenyű magh, egy kis
Tekenőbe' Lencse, es egy mazos Csupor.
7 dikbe' Mogyoro Lehet benne
8 dikba' Aszszu megy
9 dikbe' regi Aszszu Som, egy kis Sakba aszu
rosa...
10 dikbe' Aszszu som lehet benne
11 dikbe Mogyoro es ket Tanyer
12 dik Makkal teli
13 dikba' No. 12 fa Tanyer, egy kis kosar, egy
kantaba' egy keves mez

Cub -/ /2

Cub 1/ /-

Az kő Gradics mellett valo kis kamarába'

Tavalyi szalonna	No.	10
O Haj	Gem.	7 ^{1/2}
O Sodar	No.	13
Csiki őregh sajt	No.	5
Krakkai nyári sajt	No.	13
Krakkai Eősi sajt	No.	18
Medve haj egy Bodonba'		
Csavalt appro barany bőr	No.	
Ket darab szep feir soo.		

Az Also renden levő kis kamaraba'

Egetbor főző Uy fazek volt it	No.	3
Csőtül, sisakostul		
Ebb' Görgenybe' vittek edgyet mindenestül		
Itt is adtunk ki edgyet mindenestül		
Marat meg it Csőtül, sisakostul	No.	1
Lombik Uy Csőtül sisakostul	No.	2
Ocska Lombik Csőtül sisakostul	No.	3
Ezek ala valo vas Lab	No.	3
Uy Rez Űst Volt it	No.	6
Ennek edgyiket vittek Görgenybe'.		
edgyiket it az Sütő kezebe adtunk		
Van most jelen	No.	4
Ocska eget bor főző fazek, csőtül sisakostul	No.	1
Ocska Lyukas Rez Űst	No.	1
Fa olajnak valo pleh Palaczk	No.	3
Kender Hehelő	No.	10
Egy kis Atalagh Mustar.		
egy Atalaghba' eget bor elej Ur 2/1		
Kis Atalaghba' eget bor allya Ur 4/4		
Item eget bor allya regi, mellyet Boris Daka		
hagyot it egy keves,		
Egy Atalaghba soos egres.		
Mazos fazek	No.	14
Mazos abarlo	No.	3
Őregh mazos Porgolo	No.	1
Kisseb is	No.	2
Mazos Labos Porgolo	No.	1
Mazos Viznek valo Korso	No.	4
Mazos Tal	No.	3
Kis bokaly Tal	No.	1
Paraszt fazek	No.	6
Viseltes roz szita	No.	3
Nyüst	No. 9	Borda
Sikattyu karikastul	No.	1
egy Atalaghban szin mez lehet benne Ur 4/-		
Iros vaj egy kis bodonba' lehet Ur -/2		
Egy Tanyer Tok tanyerral teli,		
Fedeles kis kosar	No.	2
egy kis abroncsos ket fülű edeny	No.	1
Fű hordo Cseber	No.	2
Sojtar	No.	1
Egy derekaly, egy Parna,		
egy veres Parna haj, veres fejtős		
Lepedő	No.	1
Egy sakba' fokhagyma.		
Egy rakasba' mogyoro hagyma		
egy kerek kosar, Aszszu szilvaval teli,		
ejteles merő kupa	No.	1

Az Also Leányok Hazaban

Falra valo karpit 4 darab	No.	4
Űlő kis szek	No.	2
egy feir Űres Zarotlan Lada	No.	1
Kappanokhoz valo szita	No.	1
Egy Bodon soos tej		
Űres bodon	No.	1
Mosogato Cseber	No.	1
Mas fele Cseber	No.	2
Sojtar	No.	1
Fa Tal	No.	10
Tanyer	No.	18
Tejnek valo fedeles Desa	No.	1
Bel csinallashoz valo tiszta Tekenő	No.	3

Kendefi Ur' szállasan.

Az falon öt darab Zöld perpeta Karpit	No.	5
edgyes zöld szek	No.	3
Karos Pad	No.	1
Agy fa	No.	1
Asztal Labastul	No.	1

Az Sütő és moso Hazak hejan.

Uj szalonna	No.	50
Ezek'k huszon negyen sodar	No.	48
Uy orja főstül	No.	44
Fő nélkül is	No.	2
Egesz Oldal	No.	107
Fel Oldal	No.	8
Diszno Lab	No.	275
Labas sodar	No.	66
Appro sodar	No.	2
Kereszt Csont	No.	145
Diszno fő	No.	16
Hay	Gomu	53
Torok s val pecsenye	No.	35
Nyullya	No.	6
Nyers borju bőr	No.	7
Bial borju bőr	No.	23
Öz bőr	No.	1
Nyers barany bor	No.	27
Csavalt barany bőr	No.	89
Szarvas Tekenő	No.	5
Vajas Bodon	No.	15
Mezes Bodon	No.	3
Musztika egy kis hordoba'		
Egy őregh abroncsos Tonna	No.	1
Eczetes hordo	No.	1
Cseber	No.	4
Fedeles kaposztas hordo	No.	3
Űres Atalagh	No.	8
Tonna edgyik ket fenekű	No.	2
Egy Esztvata Zuboly nélkül,		

Az Eles Hazban

Fogarasi tavalyi Szalonna	No.	4
Harmad idei szalonna Szebeni	No.	5 ^{1/4}
Karkai temlő túro	No.	4 ^{1/2}
Sorostelyi temlő	No.	12

Vaiak

Sorostely vai Vas'	No.	9
1 Cont' Ur 1/3	6 Cont' Ur' -/3	
2 Cont' Ur' -/7	7 Cont' Ur' 2/6	m. i.
3 Cont' Ur' 2/7	8 Cont' Ur' 2/4	
4 Cont' Ur' 2/3	9 Cont' Ur' 1/-	
5 Cont' Ur' 1/3		
Kerczeri Vaj in Vs' No. 4		
1 Cont Ur 1/4	3 Cont Ur 1/4	
2 Cont Ur 1/-	4 Cont Ur 1/-	
Kővari Vaj in Vas' No. 3		
1 Cont Banyaiens' Inst' 12 ^{1/2}		
2 Cont Banyaiens' Inst 15		
3 Cont Ban' Inst' 8		
Karkai Mayors' Vaj Cont Ur 3/2		
Szentpeteri Vaj in Vas' No		
1 Cont' Ur' 2/2	7 Cont' Ur' 1/7	
2 Cont' Ur' 3/3	8 Cont' Ur' 2/5	
3 Cont' Ur' 2/5	9 Cont' Ur' 1/3	
4 Cont' Ur' 3/1	10 Cont' Ur' -/3	
5 Cont' Ur' 2/2 ^{1/2}	11 Cont' Ur' -/4	
6 Cont' Ur' 2/4	12 Cont' Ur' -/4	
	13 Cont' Ur' -/3	m i

kantak

Uy ször Sakok No. 38
Viselt ször Sak No. 50
Szin mez in Vasculis No. 3
de sem czedula, sem ravas nincz rajtok
Mehsernek valo sonkolyos mez egy hordoba'
Egy Compona kő fontyaival edgyüt, vastengelyen iaro

Az Sütő Hazban,

Rez Üst
Öregb szarvas Tekenő
Kisséb is
Sütő szita
Szűrő szita
Czipo szakasztó Labos tabla
Liszt merő vas abroncsoss veka
Tesztara való bőr ket darab
egy hetvan viseltes abrosz
egy fenyű fa kad, viznek való

No. 1 1 vas Cont Ur 16
No. 5 2 vas Cont Ur 15
No. 5 3 vas Cont Ur 13/2
No. 2 4 vas Cont Ur 14
No. 1 5 vas Cont Ur 15
No. 1
No. 1
No. 1

Uy Meh ser

6 vas Cont Ur 19
7 vas Cont Ur 22
8 Cont Ur 10
9 Cont Ur 19
10 Cont Ur —

A Kaposztas Pinczeben:

No. 1 Gernyeszegi fojtot kaposzta Vas' 6
No. 1 Fogarasi fojtot kaposzta Vas 3

Az Moso Hazban

Fedel nélkül való hetva' szekreny
Kad
Kappanokhoz való gyuro Tekenő
egy szakadozott szita
Fű hordo hetvan Cseber
Viseltes bodon
Lugos Cseber
Vaj kőpüllő
Vajnak való bodon
Meznek való bodon
Sos tejes Desa
Czitromos Desa
Halas öregb Cseber
Az kő gradics alatt regi Mongorlo

No. 1
No. 2
No. 1
No. 1
No. 5
No. 2
No. 1
No. 1
No. 2
No. 1
No. 2
No. 1
No. 1
No. 1

Az Veres Bastya alatt való Boltba'

Kü falak össze foghlalasara való hosszsu Rud vasak No. 9
Rövideb ugyan kő falba valok No. 16
Ennel is rövideb Rud vasak No. 10
Ablakra való vas Rostely No. 5
Öregb Ülő vas No. 3
Szarvas Ülő No. 3
Ötvösnek való Ülő No. 1
Öregb Pöröly No. 2
Szakalloshoz való tartó vas No. 1
Egy Ladaba' Eötvösnek való műh szer
melynek Inventariuma azon Ladaba' megh va'
Kerek talpra való vas pant No. 20
Kerek agyra való Vas karika No. 2
Hamfara való Karika No. 3
Öregb vas Csatt No. 1
Foghlalos vas karika No. 2
Sikolyu Lancz szem No. 2
Golyobis öntő vas Kalan No. 5
Kisdéd vas pant No. 3
Lampashoz való vas Lancz No. 1
Kemencez eleire való horgas vas No. 1
Melegítő Üst Lab, melynek egy laba heja No. 1
Fa Labra való Aso No. 7
Ablakra való vas Halo No. 1
Ötvösnek való nyújtó szek No. 2
Ötvösnek való fuvo No. 2
Ittem egy Ladaban ötvösnek való Porteka, melyet
nevek szerint en fel nem tudok írni.
Mas Tolyoka negy szerű Ladacska' Eötvösnek való
formak
Harmadik Ladaban is Eötvös'k való vas eszközök No. 1
Kovacz'k öregb fuvo
Egy Vaszon sakba' pecset alatt, holmi edgyetmas.
Egy kereghded Iskatulyaban egy darab tengeri Rak
Lab, Papirosba' takarva, feir es egyeb színű kő 9 darab
Egy feir Tolyoka Ladaban mezes kalacs es negy Abeczes
könyvecske
Eötvös Műhely az edgyik Labastul No. 2
Öregb fekvő Lada, zarostul Kolesostul No. 1
Hosszsu retez forma vas seregh bontozoz való No. 1

Konyhan

Az kis hazban Asztal Labastul
Az konyhan vaghdalo Asztal
So tartó
Viznek való fedeles Kad
Cseber
Almarium három Contignatios
Viz merő sojtar

No. 1
No. 3
No. 1
No. 1
No. 6
No. 1
No. 1

Az kő Istalloba'

Urfiak'k való koczi forma szekerecske negy,
negy kerekeivel
edgyik'k kerekei vasasok, másik'k fakok.

No. 2

Az Hosszsu Pinczebe'
Borok

1 Vas' Gernyeszegi Ur 43
2 Vas' Gernyeszegi Ur 40
3 Vas' Gernyeszegi Ur 35
4 Vas' Gernyeszegi Ur 25
5 Vas' Gernyeszegi Ur 31
6 Vas' Lesesi Ur 25
7 Vas' Lesesi Ur 25
8 Vas' Lesesi Ur 23
Csiger egy Hordoval.

Az Bolt Pinczeben

1 Vas' Paratelyi Ur' 41
2 Vas' Bogacsi Ur' 44
3 Vas' Bogacsi Ur' 40
4 Vas' Bogacsi Ur' 40
5 Vas' Bogacsi Ur' 39
6 Vas' Bogacsi Ur' 41
7 Vas' Bogacsi Ur' 41
8 Vas' Nadasai Ajandek Ur' 40
9 Vas' Krakкаи Majors' Ur' 39
10 Vas' Krakкаи Ürmös Ur' 19

Magyar Orszagi borok

Kaszoni bor in Vasc' 2
Pető Ur bora in Vasc' 1
Aszszu szőlő bora Vasc' 2
Regi Magyar orszagi bor felbe'

Meh ser

Regi meh ser Vs' — Ur 28

Kún az Ajtó előtt

Rosnicze Kövek Par 5
Ittem egy el készítet

Egy kis Rekeszben azon bolt Ajtaia előtt

Uy nyeles Vas Aso No. 10
Nyeles Aso, Vas köpője Asoja nélkül
Nyeletlen rosiz Aso No. 5
Lapos rosiz kapa No. 1
Egy rosiz ham fa vas karikastul.
Szeles hegyű vas Csakany No. 25
Hegyes elű vas Csakany No. 16
Szekerczes vas Csakany No. 6
Viseltes Lapos kapa nyelestül No. 5
Ket Agu Kapa No. 5
Szarvas kis kapa No. 1
Banyai festek egy Sakban
Szurok ket Tonnaba', Kazuppokban is egy nehany darab

Az regi Sütő Hazba'

Az falon tarka szőr karpit 4 Darab
Negy szegű Asztal labastul No. 1
Karas Pad No. 2
edgyes festet szek No. 1
Kicsiny Ülő szek No. 1

Az Iskolaban

Az belső Hazban ezek vannak		
Falra fügesztet Ramas kartak, nagyobbak es approbbak	No.	22
Falra valo sujtason szüt kilin forma materia	5 darab	
Az Ablakba' tarka festet karpit vaszonbul	egy darab	
Fekete Ramakra csinalt Mappak	No.	8
Agy fa	No.	4
Edgyes metczet kar szek	No.	2
Fekete Almarium	No.	2
Asztal Labastul	No.	1

Az külső Hazban

Az falra vaszonra irt Kiralyok s Aszszonyok kepei	No.	6
Fekete Papirosra irt Ramas irasok	No.	2
Scholaba' irt festet Karta	No.	4
Kisded Ramas Kartak	No.	9
Hosszu Asztal Labastul	No.	1
Negy szegű Asztal Labastul	No.	1
Karos Pad	No.	1
edgyes paraszt szek	No.	1
Almarium	No.	1

Az Mihaly Urfi Szallasan

Az falon Posztora irt Tarka karpit 5 darab		
Ramatlan Papiros Charta	No.	2
Deszka Agy	No.	4
Kar szek	No.	2
Paraszt edgyes szek	No.	3
Magos Labon allo negy szegű Asztal forma szek	No.	1
Almarium	No.	1
Asztal labastul	No.	1
Cseber	No.	1
Eger fogo Lada	No.	1

Az Ajto előtt valo Rekeszbe'

Appro fedeles fenyüfa kartoczkak	No.	155
Tisza fabul valo is	No.	11
Vasas Zaros Lada kolcs nélkül	No.	1
Kisbék negy szegű zaratlan	No.	1
Szövetnek tarto Lada, melybe' szövetnekek vannak	No.	1
Belnüd szarva	No.	3
Kisded Cseber	No.	1
Kerek kosar	No.	1
Az Vak ablakba' dirib darab vas	No.	4
Item két darab singh vas	No.	2
Kasza karika	No.	11
Vas karika	No.	1
Nemet'k valo bör dolmany	No.	4
Köpnöyegh	No.	1

Vai Ura' Szallasan

Az falon tarka' szött karpit	No.	6
Deszka Agy	No.	2
Kar szek	No.	1
edgyes kar szek	No.	1
Asztal Labastul	No.	1

Az Veres Bastyanak felső Contignatiojába'

Hosszu Asztal Labastul	No.	2
Hosszu kar szek	No.	2
Rövideb kar szek	No.	2
Negy szegű Asztal Labastul	No.	1

Ennek rekeszeben

Nemet Sisak	No.	68
Vas Derek	Par.	70

Az Veres Bastya Felső Boltiyába'

Superlatos, Aranyas, festekes Cifra Uy Agy	No.	1
Toldas Asztal Labastul	No.	2
Edgyes festet kar szek	No.	4
Kisbék s. nagyob Ramas kepek	No.	17
Ramas Mappa	No.	1

Az Felső Contignatioba' levő vendegh Hazba'

Deszka Agy	No.	2
Asztal labastul	No.	1
edgyes zöld kar szek	No.	3
Ramas öreg emberek kepei	No.	7

Az öreg Ebedlő Palotaban

Az falon Devany Szönyegh	No.	11
Az falon külömb, külömb fele Ramas kepek kisbék s nagyobbak	No.	44
Falban szegesztet Rez gyertya tarto, kisbék s nagyobb	No.	11
Lanczon függő szarvas szarvaba' csinalt Rez gyertya tarto	No.	2
edgyiken hat rez köpi, az masikon	No.	3
Hosszu Asztal Labastul	No.	2
Negy szegű Asztal Labastul	No.	3
Hosszu zöld kar szek	No.	3
Rövideb zöld kar szek	No.	8
edgyes zöld kar szek	No.	3
edgyes metczet kar szek	No.	1
Az Pohar szek mellet Cseber	No.	1

Az Ur kis Hazaban

Az falon Tarka szönyegh	No.	5
Europanak, Asianak, Affricanak, Americanak Ramas		
Tablai, Külömb, külömb fele, Nagyob s kisbék Ramas kepek	No.	17
Az kemencze alat vas macska	No.	1
Zöld posztival boritot hosszu Asztal Labastul	No.	1
Hevederes Deszka Agy	No.	1
Börös, parnas, Rez es On szeges, zölden festet edgyes karszek	No.	1
Törpe börös kar szek	No.	1
Veres börös Thabori szek	No.	1
Metczet edgyes kar szek	No.	3

Az Ur nagyobbik Hazaba'

Az falon Selyem Karpit, avagy Kutnik	No.	9
Ramas, nagyob s kisbék, külömb, külömb fele kepek	No.	47
Zöld posztival boritot hosszu Asztal Labastul,		
negy zaros fiokiaval	No.	1
Rakot keő Asztal	No.	1
melynek laba két Contignatioba' Zaros kulcsaival,		
Edgyes börös szeges kar szek	No.	1
Deszka Agy	No.	2
Hosszu Asztal Labastul	No.	1
Kék posztival boritot gyalogh Buda	No.	1
egy öreg Vaszon Sacsko	No.	1
egy ramas proba kő	No.	1
Ablak be vono kek bagaria darab	No.	4

Ennek Boltocskaiaban

Hosszu Asztal Labastul	No.	1
Viseltes appro Pava Tol Legyezők	No.	3

Az kis ebedlő Palotaban.

Az falon selyemből sujtason szött karpit darab	No.	8
Külömb, külömb fel varosok'k, emberek'k approb s. nagyob Ramas kepei	No.	18
Hosszu Asztal Labastul	No.	1
Hosszu zöld kar szek	No.	2
Rövideb zöld kar szek	No.	3
edgyes Zöld kar szek	No.	1

Az Aszszony Hazaba'

Az falon sujtason selyem materiabul valo tarka karpit	No.	7
Aranyos metczet Czimer	No.	4
Materiabul csinalt Ramas Czimerék	No.	37
Szeges, börös edgyes kar szek	No.	2
zöld posztival boritot hosszu Asztal Labastul	No.	1
Negy szegű Asztalocska Labastul	No.	1
Ablak be vono kek bagazia	No.	2

A Masodik Hazba'

Az falon Skarlat szönyegh	No.	19
Külömb, külömb fele, kisbék, nagyob Ramas kepek	No.	20
Az Fogason Üveg kupak nemellyik fedeles, öreg Cseszek, Üveg Kanczok	No.	77
Viznek valo Lapos Üvegek, kik'k nemellyikebe' vizek vannak	No.	56
Uy metczet, tarkason festet, aranyas superlatos Ágy	No.	1
Zöld posztival boritot hosszu Asztal labastul	No.	1

Negy szegű Asztal labastul	No.	2	Negy szegű Asztal labastul	No.	1
Zöld kar szek	No.	1	Deszka Agy	No.	2
edgyes zöld kar szek	No.	2	Ülő Pad szek	No.	4
Feir edgyes kar szek	No.	1			
Az kemencze alat vas macska	No.	1			
			Az öregb Aszony Boltyaba'		
Az Harmadik Hazban			Hitvan vas Rosta	No.	1
Az falon sujtasos selyem Materiabul valo karpit	No.	10	Rosz Szita	No.	2
Ramas appro kepek	No.	8	Mazos Cserep Tepszia	No.	3
Az fogason Üvegh kanczo	No.	12	Olvasztot fadgyu egy bodonba'	No.	10
Cserep korso	No.	1	Fazek	No.	10
Viznek valo Lapos Üvegh	No.	49	Ket fenekű mezes Bodon.	No.	3
Deszka Agy	No.	4	Üres Tonna	No.	2
Edgyes zöld kar szek	No.	1	Csobolyo formara csinalt, fenyű fa edeny ket fenekű	No.	1
Fe[i]ris	No.	2	Tolyo ki Ladacska	No.	1
Az kemencze alat vas Macska	No.	1	Egy kis ket fenekű Tonnaba, mi lehet nem tudhatni,		
			mivel be van csinálva.		
Az Leanyok Hazaba'			Mazos Abarlo	No.	2
Az falon zöld perpeta Karpit	No.	5	Hitvan Kosar	No.	6
Viznek valo Lapos Üvegh	No.	59	Öregb fa mosar Töröstül	No.	1
Hosszu Asztal labastul	No.	1	Cseber	No.	1
			Merő Itcze	No.	1
			Bjtel	No.	1
			Az folyoson Halarokba' fel kötve Sator	No.	15

IN MEMORIAM

BALOGH JOLÁN

Budapest, 1900 — Budapest, 1988

1988-ban távozott az élők sorából Balogh Jolán dr., a magyar művészettörténet-írás egyik legnagyobb alakja. Része lehetett annak a kivételes adománynak, hogy hosszú élete csaknem utolsó napjaiig töretlen maradt alkotó képessége, a magyar múlt történeteit, emlékeit rekonstruáló, újra feltáró, kutató és szemléletesen bemutató tevékenysége.

Munkássága több csomópont körül kristályosodott ki: a magyar reneszánsz egészének jelensége, olaszországi eredetének problémaköre, gyökerei a késő gótikában, a prágai Szent György és a többi elpusztult, csak történeti forrásokból ismert, a Kolozsvári testvérektől alkotott bronzszobrok kérdései (1934); a Mátyás király udvarában kibontakozó reneszánsz a művészetek minden ágában és annak minden irányban történt szétsugárzása. Ez utóból külön monumentális és összefoglaló eredményt hozott az erdélyi reneszánsz első korai korszakát (1460—1541) bemutató kötet 1943-ban. Ezután következett a már saját korában és a távolabbi utódoktól is meg-

csodált, legteljesebben ránk maradt emlék: az esztergomi Bakócz kápolnát ismertető tudományos feldolgozás (magyarul 1955 és olaszul *Acta Historiae Artium* III. 1956). Mátyás király udvarának művészetéről először csak az adattár és a képes kötet kerülhetett kiadásra 1966-ban. A szövegkötethez Graz segítségét kellett igénybe venni természetesen német nyelven 1975-ben, magyarul pedig ismét csak jóval később, 1985-ben jelentetett meg.

Ezek a jelzett adatok világos bizonyítékai annak, hogy az íráskor fáradtságos, de egyben gyönyörűségekre létrehozása, megalkotása mennyire veszi igénybe a kutató-alkotó minden munkaerejét, és megjelentetésük ráadásul mennyi küzdelembe, idegfeszítő várakozásba, hiábavaló örlődésbe került. Ez utóbbiaknak nem lett volna szabad előfordulniuk az író életében.

Néhány újabb publikáció azonban mintha máris megfeledezett volna a Balogh Jolán által lefektetett alapokról. A Magyar reneszánsz udvari kultúra című kötetben (Budapest 1987) jórészt csak a barokkba hajló portréábrázolásokat kapjuk festményeken és síremlékeken késő reneszánsz képzőművészet címen. A *Valóság* 1990/1. számában a visegrádi ásatásokról megjelent beszámoló közli az eddig felszínre került leletek nyomán megkísérelhető rekonstrukciós törekvések eredményeit, szintén a szakirodalmi előzmények nélkül. Tévedés ne essék, nem a feltétlen meghódolást kívánjuk Balogh Jolán eredményei előtt. Tudományos komoly vitának mindig van helye, de semmibe venni az itt ismertetett életművet — szerintem hálátlan módon tilos.

Balogh Jolán pályájának utolsó publikációja volt a kolozsvári kőfaragóműhelyek későbbi, 16. századi munkásságának és Erdély-szerte szétsugárzó hatásának ismertetése. Ez folytatásos, fejezetekre bontva jelent meg a 70-es években és a 80-as évek elején az *Ars Hungarica*-ban, az MTA Kutatócsoportjának közleményeiben.

Ismerve viszont az erdélyi reneszánsz első monumentális kötetét, biztosan feltételezhetjük, hogy anyaggyűjtését ebben a korban is kiterjesztette a művészetek valamennyi ágára. Ennek összegzése azonban a fiatal utódok lelkes megértésének gondja és feladata kell hogy maradjon.

Valamennyi fent ismertetett írás bizonyítja, hogy írójuk milyen finom érzékkel reagált minden műalkotás formai szépségére, azt szemléltető leírásaiban szóban is magyarázni tudta, felhívta a szemlélő esetleg nem eléggé mélyreható figyelmét a legapróbb részletekre is. Mégis, ennél sokkal többet adott: szigorú, maga elé szabott módszerességgel a történeti, társadalmi környezetet, a megrendelők helyzetének alakulását, az egykorú irodalmi források éles kritikával történő felhasználását kiindulópontnak tekintette, főleg a töredékesen fennmaradt emlékek megértéséhez. Erre két, szinte klasszikus példát emelhetünk ki: *Die Ausgrabungen in Visegrád* (*Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* IV. 1950.) és *A budai királyi várpalota rekonstrukciója a történeti források alapján* (*Művészettörténeti Értesítő* I. 1952.). Mindkettő úgyszólván vezérfonala lehetett az újabb ásatásokat vezető kutatóknak. Az előkerülő leletanyag azután bőségesen igazolta az írásos forrásokból kiolvas-



ható adatokat vagy termékeny viták alapjait jelenthették ez utóbbiak értelmezései.

A magyarországi művészet múltja ragyogó fejezeteinek hivatott feltárója működésének másik területén, a muzeológia vonalán is halhatatlanná tette nevét. Hosszú Szépművészeti Múzeum-beli pályafutása során úgyszólván valamennyi gyűjteményrészben folytatott tanulmányokat: a Régi Képtárban, a Grafikai Osztályon — ez utóbbiban főként Hoffmann Edith tragikus, háború utáni halálát követő években. Leginkább kiemelkedő volt azonban munkássága a Régi Szoborosztályban, annak vezetőjeként. Anyaggyűjtési tevékenységére mi sem jellemzőbb, mint hogy az általa átvett állományt mintegy ötven százalékkal gyarapította. Kiállításrendezői tevékenysége hozta létre az ő idejében legteljesebbé vált szoborkiállítási részlegeket: a második emeleten a kabinetek sorában és egy nagy teremben az európai országok középkori és reneszánsz szobrászatának a modern esztétikai elveknek is megfelelő, teljességre törekvő bemutatását. A másfél emeleten a barokk iskolákat, a lépcsőházban a dekoratív faragásokkal díszes építészeti tagokból kiépített lapidáriumot, a földszinti nagy reneszánsz csarnokban pedig a velencei vagy venetói származású, a 8—16. századból való pompás kútvák gyűjteményét rendezte el.

A műtárgy-meghatározásokat részben egyenként kezdte meg, mint pl. *Riccio* Európa elrablásának bronz-csoportját a Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte V. 1928-as kötetében, vagy *A. di Duccio* Gáriel arkangyalát a Petrovics-emlékkönyvben 1934-ben publikálta. Majd összetartozó és egybefoglalható csoportokban ismertette először a Múzeum Évkönyveiben (VI—X. kötet, 1931—1941), továbbá a Bulletin — Közlemények egyes számaiban és az Acta Historiae Artium kötetekben. Ennek a munkának kiteljesedése, megkoronázása az egész gyűjtemény tudományos szakkatalógusa, ami röviddel nyugdíjba menetelét követően, 1975-ben jelent meg két kötetben az Akadémiai Kiadónál. Ebben a műfajban klasszikus egyszerűséggel, világos tagoltsággal van összefoglalva mindaz a tudnivaló, ami az egyes darabokra, alkotóikra vonatkozóan szükséges, hogy a világ hasonló gyűjteményei közé illeszkedve pontos eligazítást adjon.

Összefoglalva nagy elődünk életművét, csak bámulattal adózhatunk annak a kora fiatalságától kialakított világos módszerességnek, amit élete folyamán céljának tekintett. Ettől a szemlélettől soha el nem tért, ahhoz szigorú aszkézissel végig hű maradt. Példájának követése számunkra soha utol nem érhető vágy maradhat csak.

G. Aggházy Mária

MÁNYOKITÓL ABA NOVÁKIG. MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZEK A SZOVJETUNIO MÚZEUMAIBAN

Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1988. 341 lap, 334 színes és fekete-fehér ábra

Öt szovjet művészettörténész — Grigorij Osztrovszkij, Michail Anyikin, Jelena Prihogyko, Vera Salabajeva és Dmitrij Seleszt — vállalkozott a Szovjetunió 37 múzeumban őrzött magyar vonatkozású festmények, rajzok és szobrok feldolgozására. Vállalkozásuk eredménye egy több mint 500 tételes, számtalan eddig ismeretlen, kvalitásos mű képét közlő katalógus lett. A kötet szövege magyar és orosz nyelvű, a magyar verzióban a kevésbé ismert művészek adatait rövid életrajzzal egészítették ki. Az összeállítók munkájának helyes értékeléséhez tudnunk kell, hogy a sokszorosító grafikát mennyisége miatt, Zichy Mihálynak több ezer Oroszországban készült és a közelmúltban publikált művét pedig ismétlések elkerülése végett nem vették figyelembe.

Az anyag legnagyobb részét az Ukrán Szovjet Szocialista Köztársaság múzeumai őrizték meg (Lvov, Ungvár), ami azzal függ össze, hogy a terület egy része az első világháborúig az Osztrák–Magyar Monarchia része volt. Az érintett művészek többsége származás, utazás vagy emigráció következtében hosszabb-rövidebb ideig Oroszországban vagy a Szovjetunióban tartózkodott,

másik, kisebb részük Magyarországon élt és semmi kapcsolatuk sem volt azzal az országgal, amely műveik egy részét megőrizte. Az első csoporthoz tartozók közül néhányan nagy hatást gyakoroltak az orosz, illetőleg a szovjet művészetre.

Természetes, hogy a kötet — mivel a fennmaradt művek többnyire véletlenszerűen kerültek mai őrzési helyükre — nem adhat teljes képet a magyar művészet fejlődéséről. Ugyanígy természetes az is, hogy a felsorolt és bemutatott művek művészi színvonala sem egyenletes. Néhány remekmű mellett találkozunk olyan darabokkal is, amelyek nem emelkednek felül a provinciális művészet színvonalán. Amíg Barabás Miklóst és Munkácsy Mihályt csak kevés és nem kiemelkedő munka képviseli a kötetben, addig Rombauer János és Kozina Sándor oeuvre-jének lényeges részét őrzik a Szovjetunióban. Zichy Mihálynak — mivel Aljosina könyve 1975-ben jelent meg róla — csak olyan műveit találjuk a kötetben, amelyek eddig ismeretlenek voltak.

A kárpátaljai művészek közül Medvey Ágoston miniatűrjei, az élete utolsó éveit Nagyszőlősen töltő



1. Buda és Pest látképe a Gellérthegyről. Színezett rézkarc

Munkácsy-tanítvány Révész Imre és az ungvári rajztanárként működött Heverdle Ferenc a legérdekesebbek. A XX. századi emigránsok közül Uitz Béla rajzai és festményei, valamint Mészáros László szobrai emelkednek ki.

A könyv katalógus, így próbája a használat lesz, megállapításait az egyes korszakok és egyes művészek specialistái fogják mérlegre tenni. Most ezt megelőzve, legyen szabad néhány darabhoz tartalmi szempontból megjegyzést fűznünk.

Mányoki Ádám (1673–1757) és Bekes Gáspár (1520–1572) nem voltak kortársak, így nyilvánvaló, hogy nem élet utáni, hanem történeti portréval állunk szemben (134. sz., 8. kép). Irodalmi hivatkozásból ismerjük Bekesnek egy másik képét, amelynek előképe a vilnai városházán volt, és amely kisebb eltérésekkel megegyezik Mányoki most közölt képével (*Szádeczky L.: Kornyiati Békés Gáspár. Bp. 1887*). Feltehetőleg mindkét ábrázolás azonos eredeti kompozícióra mehet vissza. Bekes egyébként erdélyi politikus volt, János Zsigmond erdélyi fejedelemből tanácsadója, majd halála után Báthori István legfőbb riválisa. Báthori lengyel királyi koronázása után kibékültek és Bekes Lengyelországban is fontos politikai szerephez jutott. Vilnában halt meg és ott is temették el.

Josef Winterhalternek a 15. szám alatt közölt képe egy püspököt ábrázol, mégis Szent Györgyként határozza meg az aláírás. Az orosz szövegből kiderül, hogy elírásról van szó, tévedésből Györgynek fordították a Grigorijt (463. kat. sz.).

A kötetben a több magyar vedutát festő Thomas Ender egy Budát és Pestet ábrázoló festményét közli (33–34. kép, 63. kat. sz.). A kompozíció az előtér részleteitől eltekintve megegyezik egy Bécsben, Artariánál megjelent rézkarccal (Budapesti képek, könyvek Csillag Béla gyűjteményében. Bp. 1936. Bev. Schoen A. 97. sz.). Valószínű, hogy Ender a bécsi rézkarc alapján dolgozott, de a két kép viszonyát a további kutatásnak kell tisztáznia.

A 88. számú képen (522. kat. sz.) egy bíborosszentelési jelenet látható, ismeretlen 19. század végi festő munkája. Valószínűtlen, hogy a kép magyar történeti jelenetet ábrázol, mivel a szereplők öltözete kizárja a magyar vonatkozásokat. Persze, a festő még lehet magyar. További adatok előkerüléséig ebben az együttesben feltételeken kell kezelnünk.

Roskovics Ignác Gajzágó Salamont (1830–1898), az állami számvevőszék első elnökét ábrázoló portréja Jerevánba került. Than Mórtól festett másik képmása Budapesten található a Történelmi Képcsarnokban. Ez utóbbit 1890-ben szignálta a művész, a jereváni kép az ábrázolt korából következően ennél későbbi lehet. A képeken az ábrázolt öltözete hasonló (116. kép, 339. kat. sz.).



2. Gajzágó Salamon. Than Mór olajfestménye. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka

Berkes Antal friss városképeinek témáját alaposabban ellenőrizni kellene, mivel a 164. sz. képen nem a budapesti Rákóczi út részletét láthatjuk (25. kat. sz.).

E néhány megjegyzés semmiképpen sem csökkenti a most megjelent kötet úttörő jelentőségét. Fontos magyar művészettörténeti információkat tesz közzé és értékes támaszt jelent az orosz–magyar művészeti kapcsolatok további kutatása számára. *Rózsa György*

MAGDA KELETI: NESKORÁ RENESANCIA, MANIERIZMUS, BAROK V ZBIERKACH SNG. FONTES 2. SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA 1983 (BRATISLAVA é.n.)

A pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria gyűjteményi katalógusainak második köteteként jelent meg 1987 elején a Fontes 2, amelynek kéziratát 1983 októberében zárta le szerzője, a múzeum osztályvezetője, Magda Keleti. Címe és bevezetőjének célkitűzése szerint a könyv a múzeum késő reneszánsz, manierista és barokk műtárgyait teszi közzé tudományos apparátussal és teljes fotódokumentációval. Műfajában és a művészettörténeti egymásutániságot tekintve folytatása ez a kötet a Fontes 1-ként 1983-ban megjelent Gótikus művészet az SNG gyűjteményeiben című katalógusnak, *Anton C. Glatz* munkájának. Magda Keleti műve azonban bizonyos szempontból több is és kevesebb is az előzmény-kötetnél. Mint hivatalból illetékes és hozzáértő, felvállalta ugyanis a teljes „régislovákiai” gyűjtemény történetének bemutatását, fontos fordulópontokként értékelve és interjú-fényképekkel illusztrálva a nagymérvű gyarapodást, illetőleg egy-egy gyűjteményi egység kialakulását repre-

zentáló időszakos kiállításokat, a Szlovák Nemzeti Galéria 1977-ben megrendezett és bevallottan bővítésre szoruló állandó barokk kiállítása mellett. Joggal és okkal teheti, hiszen ezek a kisebb-nagyobb bemutatók alapos, sőt tudományos katalógusaik révén kezdettől beépültek a térség művészettörténetébe: így szinte kézikönyvként forgatják a régi magyarországi művészet kutatói is az emlékeztető 1966-os „Dvanast’storoči” kiállítás katalógusát; Magda Keleti új szerzeményeket közlő 1981-es munkája pedig nemcsak előfeltétele volt, hanem mindmáig hasznos kiegészítője a jelen feldolgozásnak. De kisebb jelentőségű alkalmi vagy monografikus tárlatok sem „múlhatnak el” Pozsonyban (és Zólyomban) kiadvány nélkül, s az intézmény ebbéli tevékenységét dicséri évkönyv típusú periodikájának művészettörténeti korszakonként szerkesztett sora és külső-belső igényessége is. [1]

A művészeti gyűjtemény történetét fölvezelő tanul-



1. Johann Kupezky: *Férfiképmás*, 1709. Pozsony, Slovenská národná galéria

mányt szójátékszerű fordulattal a gyűjtemény művészet-történetének bemutatása követi „belülről”, azaz a katalógusban ezután következő művészek és műtárgyak révén kirajzolódó (ill. megrajzolható) tendenciák sommázásával, s — helyesen — némileg rövidebbre zárva bizonyos művészettörténeti összefüggéseket, mint az óvatosabban közelítő katalógustételekben. Ezt is megteheti, mert egyre szaporább gyűjteménygyarapítása tendenciózus, és a hiányzó láncszemeket akár „művi úton” is pótolni tudja másolatok készíttetésének — a csehszlovák muzeológiában régóta eleven — gyakorlata útján. Szerkesztési hiányosság, hogy ebbe a fejezetbe nem vezették vissza a katalógusszámokat, nélkülük — leltári szám alapján — kissé nehézkes az itt megemlített, olykor anonim darabok kikeresése. A 37. lapon elárulja magát még egy — a szerzőnek aligha felróható — következetlenség: a 430 tételt számláló katalógus, s vele a gyűjtemény, időben lezárt ugyan (a 16. század közepétől a 18. század végéig), térben mégsem teljesen lehatárolt az érdeklődési köre. A Szlovák Nemzeti Galériának ugyanis európai gyűjteménye is van — méghozzá igen rangos, Zólyomban állandó kiállítással, számos kiadvánnyal —, egyelőre szakkatalógus nélkül. Ennek az állománynak az „ismeretlen barokk” része (nagyobbrészt német vagy osztrák festőktől) határterület, Franz Anton Palko Szent Jakab-vázlatát pedig éppen bizonyított brünni illetősége[2] okán hagyta ki Magda Keleti a katalógusból; bevette ellenben — helyesen — a sziléziai Georg Leonard Weber nyilvánvalóan „import” szobrát.

Maga a katalógus a gyűjteménykezelés rendjének megfelelően festészeti és szobrászati részre oszlik, mindkét egységben először a névről ismert művészek következnek abc-rendben, műhelyükkel követőikkel, körükkel együtt, majd az „ismeretlenek” (ezt a szót egyébként nem alkalmazza mesterre a szerző) időrendben, tájegységként (ez jobbára a proveniencia), olykor kérdőjeles attribúció-javaslattal. A mű címe (elnevezése, ikonográfia) alatt a megelőző címvariánsokat is felsorolja évszámmal, jóllehet itt „eredeti” műcímeikről még nem

beszélhetünk — a korábbi irodalomban segít eligazodni ez a megoldás. Művészletrajz, források, bibliográfia (a „nevek” esetében), anyag, méret, jelzetség, proveniencia: sajnos — nyilván múzeumpolitikai okokból — végtelenen szűkszavú, a helységneveket szinte csak kivételesen, a szerzeményezés évét viszont mindig közli ez utóbbi rovat. Alapos adatokat kapunk a restaurálásról, ezért meglepő mégis, hogy a szobrok faanyagát sehol sem nevezi meg. Minden egyes katalógustételt kisméretű fénykép kísér, ezért öncélú leírások nincsenek, kissé túllírt talán az ikonográfiai rész. Sommás stiláris jellemzés, az attribúció indoklása, ill. kísérlete tartozik még egy-egy tétel „szöveges részéhez”, legvégén a leltári szám. Előtte források, irodalom, kiállítások, katalógusok — az egész munka legérzékenyebb pontja. Valamennyi „catalogue raisonné”, ill. szerzője maga dönti el, hogy a fenti apparátusból mit és milyen sorrendben használ és közöl, forrás-e a tárgyi vagy vizuális dokumentum és az írások közül mindaz, ami kéziratos. Hová soroljuk a levéltári adatok modern publikációit? Irodalomná válik-e a korabeli híradás, ha nyomtatott, és forrás-e Magda Keleti — remélhetőleg idővel megjelenő — kandidátusi disszertációja vagy más, az SNG archívumában őrzött kézirata? Akárhogyan dönt is a szerző (vagy a szerkesztő, a kiadó), egy biztos: a levéltári dokumentumoknál nemcsak az őrzési hely, hanem a forrás jellege és teljes jelzete közlendő, lehetőleg paginapontossáig, az irodalmi hivatkozásoknál pedig elengedhetetlen a lapszám, ami a terjedelmet már igazán nem befolyásolja. A könyv végén válogatás a szakirodalomból (katalógusok is), négy nyelvű rezümé, név- és ikonográfiai mutató könnyíti a használatot, majd színes és fekete-fehér képtáblák következnek imponálóan nagy számban (10, ill. 118 műről) — sajnos a Fontes 1-hez képest valamivel gyengébb nyomdai minőségben.

Következzék néhány olyan kiegészítő adat és megjegyzés, amely minden recensensi gyakorlattal ellentétben nemcsak a kézirat lezárásánál, sőt a kötet megjelenésénél frissebb szakirodalomból („legújabb” jelzővel megkülönböztetve ezeket), hanem a szerzővel, Magda



2. Johann Lucas Kracker: *Szent András*, 1770 körül. A feldebrői plébániatemplom mellékoltárképe



3. Josef Ignaz Mildorfer (?): *A Hajnal diadala*, 1750-es évek. Pozsony, Slovenská národná galéria

Keletivel folytatott értékes konzultációk és az általa lehetővé tett részben raktári műtárgyszemlék tanulságai-ból is merít. A katalóguskészítés munkája, tudjuk, soha-sem áll meg a közzétételkor — Magda Keletie pedig a régi-magyarországi („Uhorská”) művészettörténet alap-vető „kútfője” máris, s a barokk kort tekintve műfajában egyetlen mindaddig, amíg a magyar muzeológia hasonló-val ki nem rúkkol. A kötet tehát szakmai „szívügy”, recenzióm pedig a fenti megfontolásokból szubjektív, még ha nem is mindig egyes szám első személyű.

*Bogdány Jakab*bal indul a névsor — bőséges bibliográ-fiájából kimaradt Pigler Andor monográfiája, amely 1941-ben budapesti magántulajdonból közli a két pompás, jelzett, angliai provenienciájú baromfiudvar-képet.[3] Szintén Angliából jutott 1948-ban Csehszlovákiába az a három virágcsokrot ábrázoló csendélet, amelynek az életműtől való különbözését korai datálással (1694 előtt) magyarázza a szerző, míg a szokatlan kivágatú Virág-csendélet gyümölcsökkel mint megcsönkített és késői munka sorolódott Bogdány oeuvre-jébe. Az itthoni



4. Josef Ignaz Mildorfer: *A Szent Család vándorlása.* 1757. A sásvári volt pálos templom mellékoltárképe

csendéletfestést viszont vitathatatlan, szignált remekművel képviseli *Izbéghegy Vörös István* (56. kat. szám).

Johann Lucas Kracker oltárkép-vázlata, Krisztus megkeresztelése a Jordán folyóban (9. kat. szám) szintén a gyűjtemény alappillérei közé tartozik, származástörténete, sajátkezűsége biztos. A szignált, datált jászói főoltárképtől való kisebb eltérések inkább csak megerősítik azt, hogy előkészítő vázlat volt a rendeltetése és a másik, Kassára került példányt kell replikának tekinteni. Kracker korábbi tevékenységéhez, a „znaimi korszak” első magyarországi megbízatásaihoz kapcsolta Magda Keleti a Varannó környékéről vásárolt Szent Péter-képet (11. kat. szám). [4] Indokolt a műhelymunka-meghatározás, nemcsak stílus- és minőség-alapon, hanem a munkaszervezést ismerve is: Kracker itt freskóra szerződött, társakkal érkezett és már nem is volt éppen kezdő. Nyilván segédei közül kerültek ki művészetének legkorábbi utánczó, akiknek munkái újabban a Kárpát-aljáról is előkerültek. Vidéki apostol-társa ez a Szent Péter a bécsi Österreichisches Barockmuseum Szent András-képének (1754) és távolról visszhangozza típusát Kracker egy késői saját, „faradt” mellékoltárképe *Feldebrőn*. Hasonló úton-módon köthető Kracker köréhez a 78. kat. számú kis kép: A pihenő szent család Egyiptomba menet. A meghitt jelenetet Kracker műveként írta le még Jászón Garas Klára, s a leltári szám, valamint Vaculík albumának eufemisztikus provenienciamegjelölése („A szlovák vallásalap adománya, 1957”) is rendi eredetre utal. Szerényebb, magánmegrendelői igényekre vall mérete és művészi színvonal, legközelebbi analógiái a Kracker életművében amúgy szintén bizonytalan tényezőként szereplő egri Menekülő Szent Család és Sedes Sapientiae-képek. [5]

Az egész barokk gyűjtemény egyik legragyogóbb műtárgya és legnagyobb kérdőjele az 1937 óta Kracker nevével fémjelezett allegorikus mennyezetvázlat, jelenlegi címén *A nappal győzelme az éjszaka felett* (8. kat. szám). A festményt szintén a jászói apátság őrizte a közel-múltig s a rendi hagyomány nyomán szinte valamennyi publikálója a lépcsőháza tervezett festő előtanulmányának tartotta és ekképpen elemezte. A nemrégiben megismert hiteles Kracker-bozzettók (Sasvár, Zsáim és Egerbakta egy-egy oltárképe számára [6]) viszont már határozottabban jellemzik a festő vázlat-stílusát és újabb számvetésre készítetnek az SNG képének azoktól elütő festőisége és főleg jobb kvalitása miatt. Legutóbb Garas Klára ingatta meg — szóban — a Kracker-szerzőség hagyományát; ő volt az, aki 1941-ben módosította a kép téma-meghatározását, és lévén az világi apoteózis, vitatta jászói rendeltetését is. Anna Petrová bevezette azután az Apolló diadala-téma női megfelelőjeként az Auróra-értelmezést, hiszen itt nemcsak a napszekéren érkező főhős nő, hanem maguk az alatt harcoló felek („amazonok” és démonok) is láthatóan nőnemek. A kép ikonográfiája ezzel együtt zavaros kontamináció és már semmi köze az Fősz-ábrázolások Ripa-féle előírásaihoz, ekképpen a Hajnal, a Fény, illetőleg az Erény győzelmét valóban helyes allegorikus értelemben képviselként használni. Nehéz elképzelni, hogy ez a kép kolostori „Kaiserinstiege” freskódíszéül szolgált volna, holott a göttweigi császári lépcsőház Troger-mennyezete régóta felismert előképe. Talán még az esetleges világi megrendelőt is visszakozássra készítette a különös ikonográfián átütő elementáris gondolati és festői indulat ereje, a hagyományos „pszichomachia” ennyire látomásostesti, majdhogynem aberrált megfogalmazása.

A képet egyébként nem kell feltétlenül Jászón készültnek tekintenünk (1937-ben és 1941-ben mindenesetre ott volt), de az sem valószínű, hogy gyűjteményi céllal, messze földről hozatták volna a premontriek. 18. századi kis képgyűjteményükről fogalmat ad a feloszlattai leltár — abban ez a vázlat nem szerepel; a rendtagok szobáiban felvett kisebb-nagyobb keretezett, keret nélküli, üveges, üveg nélküli képek között éppen egy ilyen méretű és műfajú festményt lehetetlen azonosítani —, mint ilyen azonban, bizvást visszajuthatott a házba az 1802-es újrafelállítás után. [7] A mű mindazonáltal korábbiak is tetszik, mint a jászói „Gesamtkunstwerk”, de efféle fényfestői bravúrra a mindenkor „hagyományörző” Kracker — tudjuk — fiatalabb éveiben sem volt képes. Egyetlen művészt lehet a premontriek — szerintem nem túlságosan széles — mecénási látóterébe bevonni őt megelőzőleg, és ez Joseph Ignaz Mildorfer.

Klosterbrucki működésének ugyan teljesen nyoma veszett, a 60-as években Magyarországon pedig egészen más, „halványabb” festőiséggel és jóval több rutinnal alkotta freskóit; ismert művekhez kapcsolható bozzettói is sokkal fegyelmezettebbek. A jászói vázlat egyetlen lehetséges analógiája is csak Mildorfernek attribuírt és nagy méretben feltehetően szintén soha el nem készült mennyezetterv, a bécsi Österreichisches Barockmuseum Szeplőtelen fogantatás-allegóriája hasonlóképpen mozgalmasság, jellemzően aszimmetrikus, lazán „dekomponált”, színpompás kis mű. [8] Biztos Mildorfer-műveken megtalálható motívum- és típusbeli azonosságokon kívül (meztelen testrészek csont nélküli, puha tömegei, eldőlvé menekülő és zuhanó démonok levegőbe kapó görcsös ujjakkal, gömbölyű fejek, düledt szem, fitos orr), továbbá a levegős, élénk kék ég felhőrétegeibe belevesző áttetsző lények (puttók, szentek, mitológiai istenek) hasonlóságán túlmenőleg, paradox módon a korai csataképek szolgálnak az allegorikus küzdelmek gondolati és festői, sőt festéstechnikai előzményeül. A valóságos történeti jelenetek „vanitas”-tartalmát azonosítójuk, Kurt Rossacher elemezte, közéjük sorolja Mildorfer akadémiai Káin és Ábel-képét, amely ilyenformán a jászói harcos apoteózist is előlegező kamaradarab. S hogy végül ez esetben egy távolabbról idejutott korai Mildorfer-műről vagy éppen öregkori reminiscenciáról lehet-e szó, azt a fenti, bevallottan spekulatív attribúciós kísérlet már csak kérdésként veti fel.



5. Anton Schmidt: Szent Borbála, 1760 körül. Oltárkép a hegybányai hieronymitáktól. Selmezbánya, Bányamúzeum

Van a Szlovák Nemzeti Galériának „igazi” *Mildorfere* is a megszokott, jó átlagból: szignált Szent József oltárkép Vágbesztercéről, amely meggyőzően erősíti a sasvári Szent Család vándorlása nemrég felmerült új attribúcióját.[9] A Szent József-képpel együtt a gyűjteménybe jutott nagyméretű, fekvő formátumú, rendkívül kvalitásos Szent Család-festmény Magda Keleti új szerzeményi katalógusában és Anna Petrová publikációiban szintén Mildorfer műveként szerepelt — most, mint esetlegesen import mű, nem került be a katalógusba.

Maulbertsch nagyszerű Szent Ágoston-vázlata, csakúgy mint *Winterhalter* Szent Péter és Szent Pál búcsújabozottója az állandó kiállítás mindenkor főtíve. Nem kisebb remekmű *Maulbertsch* újabban felfedezett és letétként az SNG-be jutott Vizitáció-képe, amely még sohasem került nyilvánosság elé. A tájban ábrázolt Szent nő apró képe talán mégsem saját kezű (20. kat.

szám), míg az óvatosan Troger körébe utalt Judit Holofernes fejével (160. kat. szám) már magán viseli *Maulbertsch* luminizmusának hatását. A pozsonyi trinitárius templom főoltárkép-vázlatának megítélését nagyban nehezíti a festmény erősen lepusztult állapota. A pompás chicagói bozzetto, *Franz Xaver Karl Palko* szignált művének felbukkanása és az ezzel kapcsolatos attribúciós variációk nyomán Magda Keleti a leginkább megnyugtató álláspontra helyezkedett: a 35. katalógusszámú kép a trinitárius főoltárkép után készült saját kezű „kis forma” lehet. A meglehetősen kvalitásos majdnem-Palko-képek meghatározásának pontosításával (35., 36. kat. szám), a pozsonyi városi galéria-beliekével is — és nem más a helyzet Budapesten sem — mindannyian Pavel Preiss monográfiájára várunk. Az SNG Xavéri Szent Ferenc halála-képecskéje azonban távolabbi leszármazottja az ismert alapképnek, míg a bensőséges — talán



6. Samuel Theofil Kramer: Tihanyi Tamás képmása, 1783. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok

túláságosan is redukált — Szent Vítus-noktúrnt szívesen bevonnám a családnál tágabban értelmezett Palko-körbe.

Az Anton Schmidtnek attribuíált Mária mennybe-menetele-oltárkép restaurálás előtt aligha meghatározható. A bányavárosi festő oeuvre-jébe sorolható azonban hegybányai testvérei alapján a sokat reprodukált, kedves Szent Borbála-félaplak, még ha biztos is pozsonyi származása (83. kat. szám).[10] A tarka jelmezű Szent Izidor-kép (79. kat. szám) hazai festője bizonyára a somorjai paulánus templom freskóiról leste el a historizálás világias-derűs eszközeit, Franz Sigríst monográfiája azonban — szerintem nem elég indokkal — törölte ezt a művet a festő oeuvre-jéből.[11] A tíz darab magyar király-, ill. vezér-képmás 18. századi középszlovák „naivista” festőjéről (136—145. kat. szám) feltétlenül megemlítendő, hogy a Nádasdy-mauzóleum metszetei után dolgozott és mint ilyen, új adalék ez a sorozat Rózsa György gyűjtéséhez.[12]

Az arcképekről: Kupezky kitűnő Férfiképmása 1709-ből a budapesti Szépművészeti Múzeum halványabb (s nyilván nem saját kezű) redukciójának[13] még mindig nem eléggé közismert eredetije (22. kat. szám). Szemüveges Ónarcmását (Stuttgart, Landesmuseum) egy replika és egy 18. század végi másolat képviseli a gyűjteményben. Fontos új szerzemény és meghatározás Esterházy Imre érsek, primás (1663—1745) egészalakos képmása a Tirolból Pozsonyba származott s ott jelentékeny tevékenységet kifejtett Donner-kortárs Josef Kurtztól (25. kat. szám). Batthyány József portréja feltehetően a Millitz-Mansfeld-féle metszet után készült, akárcsak a vöröskői változat (30. kat. szám).

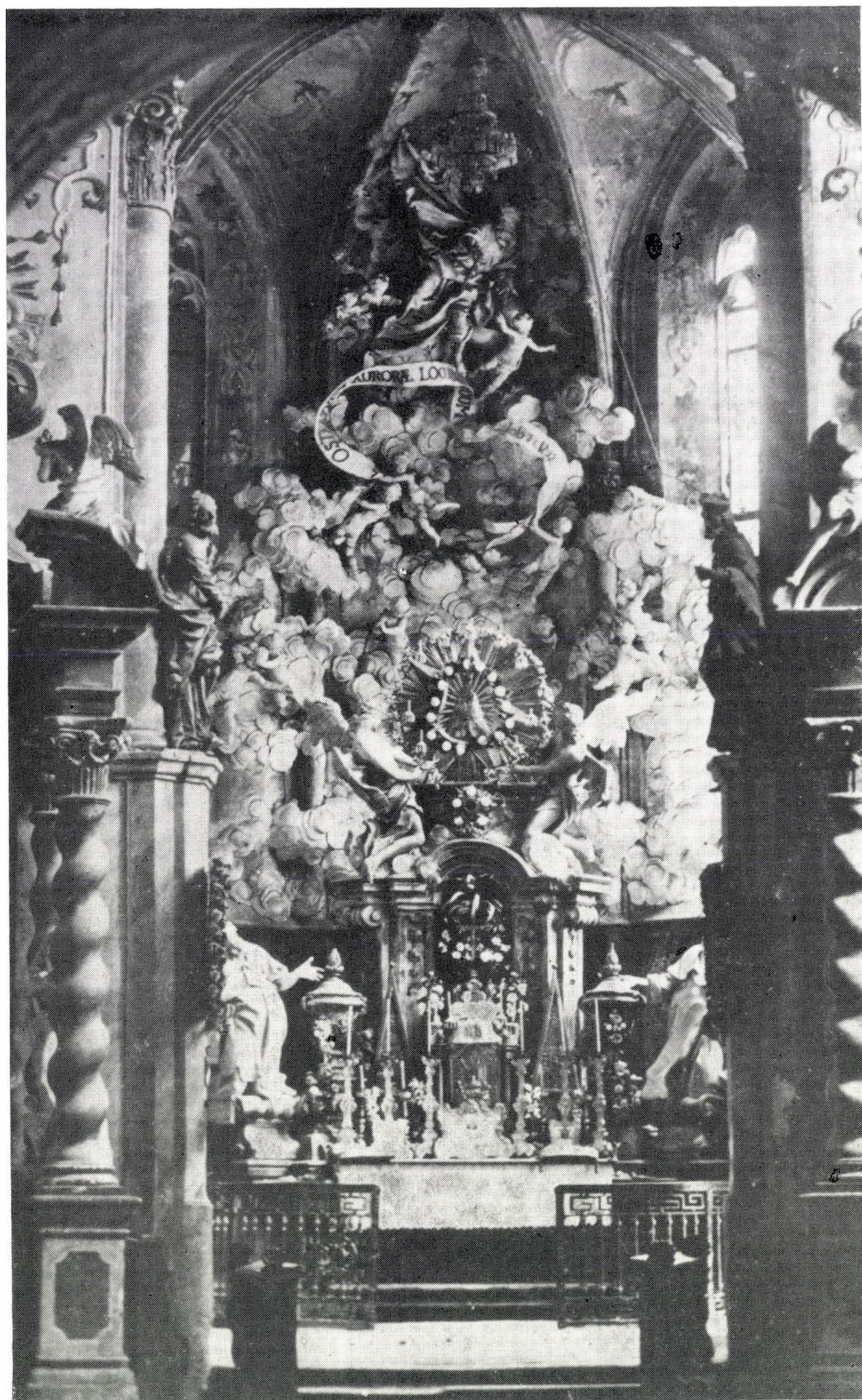
A portrék legnagyobb hányadát az a családi együttes teszi ki, amely a nagyőri Czöbel-hagyatékból került 1972-ben az SNG gyűjteményébe. Ezek jobbára feliratosak és a Horváth-Stansith család, ill. a Révay-, Ester-

házy-, Szentiványi-, Szirmay-rokonság tagjait ábrázolják több nemzedéken át. A képek zöme az eperjesi Krámer család nevéhez kapcsolódik a sorozat jelzett darabjai révén. A szepességi festődinasztia több műről ismert tagja, Krámer Jónás Gottlieb nevét most a Hellenbach bárónő képmásának hátoldalán lévő szignatúra új olvasata *Johann Gottlieb Kramerre* módosította[14] (12. kat. szám). Fölöslegesen elevenítette fel viszont Magda Keleti a két legnagyobb Horváth-Stansith-gyermek 1740 körüli portréjánál azt a nem létező Johann Gottlieb Krüger festőre vonatkozó hagyományt, amely a három-éves Borbála (korábban Mádon) feliratának félreértésén alapult, és amelyet közlője, Kőszeghy Elemér a Kramer-adatok fényében még ugyanabban a kiadványban korrigált (20., 21. kat. szám).[15]

Talán a későbbi családi arcképek közül is lehetne párat Kramer munkásságába sorolni, hiszen nem kizárt, hogy újra meg újra foglalkoztatták; Horváth-Stansith Márk 29 éves korában, tehát 1762-ben (123. kat. szám)



7. Georg Leonard Weber: A feltámadt Krisztus, 1702. Pozsony, Slovenská národná galéria



8. Georg Raphael Donner—Gottfried Fritsch—Ludwig Gode: A máriavölgyi volt pálos templom főoltára, 1737.
E. N. Kozič fényképe 1860–1865 körül



9. Georg Raphael Donner műhelye: Apostol és Szent Imre mellszobra a pozsonyi dóm kóruspadjáról, 1736. 1943-ban budapesti műkereskedelemben

és húga, Borbála — Berzeviczy Gergely anyja — 23 évesen (124. kat. szám) változtatva megőrizni látszik azt a kellékeiben régies, egyszerűségében szinte polgári portréfelfogást, amely értő karakterábrázolással párosul (vö. Kazinczy gyermekkori képmása, 1762, Széphalom és Engelmayerne Adami Zsófia, 1770, Magyar Nemzeti Galéria). Másfajta igényességről tanúskodnak a Révayak „arisztokratikusabb” portréi, amelyek közül a 109. számú Fialat fiú és a 126-os, világos szemű férfi képe kvalitásával is kiemelkedik a Kramertől megismert terméskből.

A Szlovák Nemzeti Galéria gazdag szoborgyűjteményében különösen nagy számú és színvonalas a 17. századi anyag. Új szerzeményezés, illetve új felismerések eredményeképpen a kora barokk szobrászat „hazaibb” vonulatát alkotó fafaragó hagyományt két fontos egyénisége képviseli: a szepesszombati *Gross Pál* (az ifjabbik, műhelye által) és a nagyszombati jezsuita főoltár szobrása, *Veit Stadel*er a zólyomi várkapolnából való, szignált Fájdalmas Mária-oltárral (185—186., ill. 249—254. kat. szám).

Szintén új szerzemény és a ritkán szignált szobrok közül való *Georg Leonard Weber* Feltámadt Krisztusa 1702-ből; igen jó színvonalú darabbal gazdagítja szobrászának az újabb irodalomban pontosított életművét.[16] A Weber család valószínűleg Frankföldről származott, ahol Schwarzenburg herceg udvari szobrásza volt az apa, Johann Baltazar. *Georg Leonard*ról első adat házasságkötéséé Schweidnitzben 1698-ban (születését 1670—75 körülre teszik, meghalt 1732 után), itt keresztekik őt gyermekét, akik közül a három fiú szobrász lesz. Ebből a — harmadik — generációból juthatott el Morvaországba az 1702-ben született *Joseph Weber*, aki nem kizárt, hogy azonos a Nagyszombatban 1749-ben polgárjogot nyert *Josephus Leonardus Weber* sziléziai származású szobrásszal, sőt a budai *Weber*ek, *József Lénárd I.* (1702—1773) és *II.* (1784-ben még dolgozik) munkássága

sem függetleníthető a sziléziai, cseh és morvaországi barokk szobrászati előfeltételektől.[17]

A 18. század pozsonyi, régi magyarországi, sőt közép-európai barokk szobrászat fókuszsa *Georg Raphael Donner* munkássága, amelyhez természetszerűleg igen rangos emlékeket társít a katalógus. Elismerésre méltó műtárgy- és műemlékvédelmi eljárással az SNG megszerezte a két máriavölgyi remete-szobrot és megszokott — száz év óta másodlagos — helyükön eredeti nagyságú és anyagú, kitűnő másolatokkal pótolta azokat. A múzeumba bekerült szobrokat a restaurálás megszabadította a pótoltrészekről és a szabadtéri felállítás illetéktelen patinájától — az eredményt, Remete Szent Pál és Remete Szent Antal életnagyságú térdeplő, fehér mészko szobrai 1982-ben önálló kiállításon és katalógusban mutatta be a fenti munka animátora, Magda Keleti.[18]

Időközben a Donner-kutatás elérkezett a következők azonosításának, a műhelymunkában való részvételük meghatározásának legalábbis kísérletéhez, így a katalógusban Donner-műhelyként számon tartott csoport közelebbi jellemzése újból aktuálissá vált. A szoborpár jelenlegi állapota már jobban felidézti az eredeti minőséget és egyáltalán hozzáférhető; egyidejűleg a szakmai nyilvánosság elé került a máriavölgyi volt pálos templom szentélyének az 1877-es regotizálást megelőzőleg készült fényképfelvétele.[19] A kitűnő fotográfián lenyűgöző remekmű tárul a szem elé, amelynek rekonstrukcióját a rendház naplójának aprólékos és technikai részletekre is kitérő — megbízható — leírása segíti érzékletesen.[20] A fénykép és a Diarium nyomán még inkább világossá válik, hogy milyen hatalmas stukkómű alkotta a főoltár „lényegét”, Donner oltárfelepítményeitől egyébként teljesen idegen felfogásban. Esetleg pozitív adatként értékelhető, hogy a két remeteszobron túl a csillagot tartó nagy angyalpár is „kemény köből” készült, s talán mégsem enyészett el nyomtalanul az idők folyamán. A négy

figura vastag, polírozott gipszréteget viselt, amely a szobrászi modellálásnak is része volt — a jelenlegi „nyers” állapothoz tehát még egy, stílust és kvalitást tovább finomító márványozott felületet kell — képzeletben — hozzáadnunk.

A máriavölgyi két nagy angyalnak Gode pozsonyi műveivel, az Erzsébet-apácák főoltárának oromszobraival való hasonlóságára már Maria Malikova figyelmeztetett. A gipszfelhők tömege a bennük bűvő kis angyalokkal Gottfried Fritsch morvaországi műveiről ismerős, ugyanakkor új, helyi stukkóhagyomány alapja. A térdelő remeték beállítását, robusztus testfelépítésüket, ruháik



10. Dionysius Stanetti: Szent Jeromos szobra a körmöcbányai lebontott plébániatemplom főoltáráról, 1764–1765. Körmöcbánya, Múzeum



11. Dionysius Stanetti: Szent Jeromos szobra a privigyei volt piarista templom főoltárán, 1753–1757 között

széles felületekbe rendezett esését és a kőfaragói tudást ismét Gode közreműködésével magyaráznám.[21]

Gode „Lajost” egyébként két, a környezetéből kikerült jó mű képviseli a katalógusban. Életrajzában feltétlenül megemlítendő, hogy 1732-ben a bécsi Akadémia beiratkozott növendéke volt mint „Gode Joannes Ludov. von Breslau”. Újabb családgyesítési javaslat: bár a lengyel szakirodalom nem tartja számon, lehetetlen, hogy ne lett volna rokona az a Johann Ludwig Gode nevű, csak adatról ismert boroszlói szobrász, akinek Sziléziában jól ismert fia, Johann Georg, feltételezett prágai tanulmányok után 1730-tól haláláig, 1758-ig Anton Dorazil grüssaui műhelyének igen karakteres tagja.[22]

Máriavölgyre visszatérve: a pompás főoltár Donner vállalkozásaként, egyre inkább „felövő” tanítványai, Gode és/vagy Fritsch meglehetősen autonóm szobrászmunkájaként készült el, természetesen népes kézműves- és szobrász-gárda közreműködésével. Ez utóbbiak közül kerülhettek ki az 1738. május 14-én fölállított, szoborfejekkel díszített stallumok mesterei is. A Diarium néven nevezi a kóruspadon elhelyezett 16, tölgyfából faragott szentet;[23] ennek a műtárgynak tehát ismerjük az ikonográfiáját. Utolsó híradás a stallumokról a feloszla-

tási leltár adata 1786-ból, de feltételezhetően helyükön maradtak egészen a Lippert-féle átalakításig. Ez a bútor az 1736. november 5-én^[24] felállított pozsonyi kóruspad redukált mása lehetett és egyazon műhelyben, szinte sorozatban készülhetett a 28, illetve a 16 tölgyfa büsztt. A Magyar Nemzeti Galériában őrzött 24 darab — amely eleve több kéz munkája — „életútja” pontosan nyomon követhető, eddig elmulasztottuk azonban tisztázni, hogy ez a kollekció hiányos. Négy szobor lappang, először és utoljára egy 1943-as budapesti árverésen bukkantak fel (kicsérélt talappal). A teljesség kedvéért, előkerülésük reményében és a további kutatások érdekében közzétesszük itt a legalább reprodukcióból ismert kettő képét.^[25] A pozsonyi együttes ugyanis rávezethet a máriavölgyi büszttök felkutatására, azonosítására — mert azok nem azonosak az SNG katalógusában szereplő négy, festett, aranyozott hársfa (?) mellszoborral, amelyek logikus négyessége (Krisztus, Keresztelő Szent János, Szent Péter és Szent Pál apostol) nem igényli nagyobb sorozat feltételezését. Az igen jó kvalitású és szintén az 1730-as évekre datálható érzelmegzdag, érett barokk szobrok Pozsony plasztikájának másik, Donnertől független, ez ideig egyedül Andreas Eglauer nevével fémjelzhető vonulatába illeszthetők. A Donner-műhelyből kikerült budapesti stallumszobrok némelyikéhez leginkább a pozsonyi városi galéria Evangélista Szent János-büszttje (nemes vonású, ráncolt szemöldökű, vállára omló hullámos hajtincsű majdnem félalak) rokonítható.^[26]

A bányavárosok barokk szobrászatának legjelentékenyebb egyénisége, *Dionysius Stanetti* életműve tárgyában Magda Keleti az utolsó szó.^[27] Osztrák genealógiai kutatások alapján korrigálta a szobrász származási adatait, majd újfelfedezte és meghatározta Stanetti egyik monumentális művének, a selmecbányai háromoszlopos Szentháromság-émléknek modelljét — ritka tárgyi hírmondóját a térségben mégiscsak létezett szobrászi modellkészítési gyakorlatnak. A régi magyarországi rajzművészet kérdésköréhez ugyanakkor a körmöcbányai Szentháromság-oszlop eddig ismeretlen — kivitel? — tervével szól hozzá, amelyet Martin Vogerlnek attribuíál. Az új felismerések fényében elszikkad azonban az a művészettörténetileg nem közömbös tény, hogy Dionysius, ha fia nem is, de rokona volt a bécsi szobrász „Giovanni” Stanettinek — aki nem olasz, hanem sziléziai, és aki 1726-ban végrendeletében Anton Stanetti nevű unokaöccsére és tanítványára hagyta vázlatait, modelljeit (!) és szobrászszerszámaikat. Ez az Anton, aki utóbb visszatért hazájába, Dionysius 1705-ben született

bátyja volt,^[28] aki közös tescheni működésük során átadhatott valamit a császárváros nagyszobrászatának tanulságaiból a később Magyarországra vándorolt mesternek. Ilyen hatás feltételezése nélkül Dionysius Stanetti oeuvre-jének igényessége legalábbis megmagyarázhatóan.

A privigyei házfőnök, Hyacint Hangke naplójának közzététele óta mindenképpen Stanetti életművébe kell sorolnunk a piarista templom belső szobordíszét is.^[29] Ez a hatalmas munka — Stanetti 1741 és 1757 között dolgozott Privigyén segédeivel, ahova házasságkötése után Körmöcbányáról járt át — kitölti a tescheni szereplése és az elsőnek jelölt nagyobb bányavárosi megbízatás (Selmecbánya, Szentháromság-émlék, 1755) közötti űrt. Másrészt analógiás úton igazolja Magda Keleti elgondolását a Körmöcbányáról fennmaradt faszobrok rendeltetéséről. A lebontott Mária-templom hatalmas, oszlopos főoltárához szintén a négy egyházatyja és az — oromzati — ülő angyalok figurái tartozhattak, a Szent Kereszt és a Szent József halála mellékoltárokhöz — a festő itt is Schmidt — két-két álló efebosz (többségük ma a körmöcbányai városi múzeumban); a Magyar Nemzeti Galéria Szent Donát- és Flórián-szobrai feltehetően szabadon álltak. Kisebb léptékű Szent Család-oltárt kísérhettek az SNG matróna-szobra párdarabjával, a Szlovák Nemzeti Múzeum Joachim (vagy Zakariás)-alakjával együtt, akárcsak a két ülő allegorikus nőalak (SNG). Dionysius Stanetti körmöcbányai faszobraira jellemző a teljesen aranyozott felület; a privigyei mellékoltár-figurák és a bajmóci múzeumba a környékről bekerült szerényebb munkák testszínnel kombinálják a ruha aranyát. A privigyei főoltár megtévesztő fehér felülete nyilvánvalóan 18. század végi átfestés^[30] és annak a stílusváltásnak a külső jele, amelyet például Szakolca és Poroszká fehér-arany templomberendezése képvisel a század utolsó harmadából: a késői Krauss, ill. a brünni Schweigel-kör más-más előtörténetű késő barokk szobrászata. Ezt a „végkifejeletet” egy szép Fájdalmas Mária (413. kat. szám) képviseli a gyűjteményben; a Donner-iskola immár harmadik nemzedékét Josef Gode és Franz Xaver Seegen Magda Keleti által biztosan uralt életműve;^[31] míg a legprofinabb műfaji változat, a kerti közsobrászat az eberhardi kastély színx-, puttó- és vázatöredékeivel van jelen a katalógizált gyűjteményben.

A betekintés lehetőségével mérhetetlenül gazdagodva várjuk a pozsonyi késő reneszánsz és barokk gyűjtemény új, kibővített állandó kiállítását és a sikeres katalógussorozat, a *Fontes* újabb kötetét.

Jávor Anna

JEGYZETEK

1 Karol Vaculík szerk.: Dvanást'storoči výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1966; *Magda Keleti: Slovenské barokové umenie v zbierkach SNG*. Prirastkový katalóg 1970 — 1980. Bratislava 1981; *Magda Keleti: Európske zátisje 17. a 18. storočia v zbierkach SNG*. Bratislava 1975; *Magda Keleti: Juraj Rafael Donner — kamené sochy z jeho dielne v zbierkach SNG*. Bratislava 1982; *Magda Keleti: František Xaver Messerschmidt (1736—1783)*. SNG Bratislava 1983. — Galéria 3. Staré umenie. Zborník SNG 1975; Galéria 8. Staré umenie. Zborník SNG 1984.

2 Vö. Karol Vaculík: Prirastky a doteraz nevystavené diela stareho európskeho umenia. Katalógus, SNG Bratislava 1985, 199. kat. szám, ugyanitt a 195. szám Josef Adam von Mölck, a 208. Franz Xaver Wagenschön műve, a 163. számú Daniel Woge-képet: Mednyánszky Miklós portréja, 1761. Magda Keleti is közölte (58. kat. szám).

3 Pigler Andor: Bogdány Jakab (1660—1724). Budapest 1941, 22, I, VI—IVII. tábla.

4 Košice, Východoslovenská Galéria — állandó kiállításon. A Magyar Krucsról való Szent Péter-képhez talán adalék a varánói szerződés, amely szerint Kracker „cum sua conjuge et sodali” érkezik 1754-ben, in: Documenta Artis Paulinorum. Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának Forráskiadványai X. Szerk. Tóth Melinda, Budapest 1978, 3. kötet, 168 (1207), továbbá a ma is a varánói templom oratóriumában őrzött rossz állapotú Szent Péter-kép; akárcsak az SNG festményének párdarabja, Szent Pál az eredeti őrzési helyén. L.: Alexander Frický szerk.: Pamiatky — hnutel'né — východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch. Prešov 1969, 477—478.

5 Ltsz. o 1237, vö. Garas Klára: Kracker János Lukács 1717—1779. Budapest 1941, 21, továbbá 33—34; Karol Vaculík: Staré slovenské umenie. Slovenská národná galéria. Bratislava 1978, 223. kép, 479. — Jávor Anna: Kracker János Lukács 1717—1779. Katalógus, MNG Budapest 1979. 4. kat. szám (képpel) és 12., képe: Szilárdy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984, a 6. tábla mellett.

6 Garas Klára: Maulbertsch és kora. Katalógus. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1974, 15; Jávor Anna: Kracker János Lukács munkásságához. Művészettörténeti Értesítő XXXI. 1982, 11 kk; a jászói mennyezetvázlatról Kracker műveként legújabbban Jávor Anna: Skizze der Laufbahn des Malers Johann Lucas Kracker. (Wien 1719 — Eger/Erlau 1779). Előadás Nedecken 1986-ban, megjelenés alatt in: Seminarium Niedzickie V. Ewa Śnieżyńska-Stolot hrsg. Kraków.

7 Magyar Országos Levéltár, Budapest (a továbbiakban OL), Helytartótanácsi Levéltár C 103. Inventarien der in Hungarn aufgelassenen Klöster 1782—1797. Prämonstratenser Klöster: Jasov — Jászó, Rosenauer Diözes, 1787. Nro 17., 21. és 41 (leltárak), vö. Nro 36. (árverési jegyzőkönyvek) 1787. március 26. és szeptember 3. között. Vö. Cornel v. Nátalussy und Julius Ferdinand Lenner: Jászó und die mit ihr vereinigten Probsteien Lelesz und Promontor von Grosswarden. Würzburg—Wien 1882, 22, 25, a „Bildergalerie” említése, vö. Borovszky Samu: Magyarország vármegyéi és városai. Abaúj-Torna vm. és Kassa. Budapest 1886, 344—345 szerint: „A mostani kis képgyűjtemény, a mintegy 40 000 kötetet számláló könyvtár... mind újabb szerzemények.” — ellenben: A jászóvári premontrei kanonokrend jubileumi névtára

történeti bevezetéssel 1802–1902. Budapest 1902, 24, 26 kk. a felosztásról, az 1792-es tűzvészről és az újrafelállításról a jászói levéltár forrásai alapján, akárcsak újabban: *František Sedláč*: K barokové prestavbe Jasovského kláštora. Vlastivedný časopis XVI. 1967, 33 kk.

8 *Elfriede Baum*: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im unteren Belvedere in Wien. Wien–München 1980, Bd. 2. 437–438, 292. kat. szám, a megelőző Mildorfer-irodalommal. Hasonlítható részleteket elsősorban a wilteni Utolsó ítélet-képen (1748), Schönbrunn, Menageriepavillon (1752), a bécsi Kapuzinergruft (1753) és a pápai kastélykápolna freskóin találtam, l. *Klára Garas*: Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 24/25, 1980/81, 93–131.

9 Legújabbban: *Garas Klára*: Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983. (Könyvismertetés) Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 182.

10 *Anna Petrová-Pleskotová*: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, 71–72; legújabbban ugyanő: Die austro-italienischen und österreichischen Barockmaler in der Slowakei. In: Wien und der europäische Barock. XXV. Internationale Kongress für Kunstgeschichte CIHA. Wien 1983, 7. 111–115. Vö. még a 86. kat. számú Szent Ilona-oltárképpel.

11 *Betka Matsche-von Wicht*: Franz Sigrist 1727–1803. Weissenhorn 1977, 94, 228, erről legújabbban *Garas Klára* a 9. számú jegyzetben idézett könyvismertetésben, 186.

12 *Rózsa György*: Magyar történelemábrázolás a 17. században. Budapest 1973, főleg a 69. laptól.

13 *A. Pigler*: Katalog der Galerie alter Meister. Budapest 1967 366, ltsz. 53.439.

14 Párdaiban, Horváth-Stansith Gergely késmárki képmásán is „Johan Gottlieb Kramer” a hátoldali felirat, l. *Danuta Učniková*: Historický portrét na Slovensku – zo zbierok 13 muzei (16–18. storočie). Bratislava 1980, Kp. 144 – míg a budapesti Kramer-kép (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 57.1770) hátoldalán az alábbi jelzés volt látható dublirózsaig (1954): „Soph. Elisabetha Engelmaierin geborne Adamy Nata den 20 May 1730/pinxit Jonas Kramer 1770”.

15 *Elemér Kőszeghy*: Bildnismalerei in der Zips. Katalog der Ziper Porträtausstellung. Kesmark–Kežmarok 1933, 13, 19 és 37 (Nachtrag zu Seite 13.), képekkel. Mindenképpen felülvizsgálatra szorulnak az eddig felhasznált levéltári adatok: amennyiben Kramer J. Gottlieb 1747-ben Eperjesen először nősült, nem lehetett fia a nála 1746-ban tanuló Daniel, aki Löcsén 1757-ben kap polgárságot (OI, Neo Cives Lad. A. fasc. 1. No. 6. – *Kapossy János* gyűjtése in: MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, 2508. szám; egyébként egy Krámer Dávid festőről is tud Eperjesen 1760-ban: ugyanott 2509.). A művekről újabban megismert kései, helyesen Samuel Theofil Kramer (*Učniková* i. m. Kp. 393, 397, 401 és legújabbban *Buzási Enikő* szerk.: Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból. Katalógus. Budapest 1988, C 102, Tihanyi Tamás portréja, 1783.) 1819-ben Eperjesen halt meg, ahol 1778 óta polgár (ugyanott 2514, 2515: OI, Civit. 1820, fons. 5, pos. 39. és OI Neo Cives Lad. B. fasc. 12.) – valószínűleg ő J. Gottlieb 1747 körül született és Kazinczy által 1781-ben felkeresett fia, vö. *Rózsa György*: Kazinczy Ferenc a művészetben. Művészettörténeti Értesítő VI. 1957, 184; legújabbban: *Csatkai Endre*: Kazinczy és a képzőművészetek (1925). Budapest 1983, 21, 52, 114, 10. kép. *Kazinczy* erről így ír: „Krámer, fia annak, aki 1763 körül született festette volt, és Károly főherceg regementje kis hadnagyocskáját.” Pályám emlékezete (1817) in: Kazinczy Ferenc művei. I. Válogatta *Szaunder Mária*. Budapest 1979, 255 – vö. legújabbban Az én életem (1814, 1817) in: *Kazinczy Ferenc*: Az én életem. Szerk. *Szilágyi Ferenc*, Budapest 1987, 43, 502: „S ezen utunk alatt Krámer eperjesi festő képet a Károly főherceg seregének itt említett formaruhájában festette, s történetből-e vagy csíntalanságból, a tiszteske jobbára egy gömpölymadarat ültete. (A gömpöly (veres-begy, németül Gimzel) a bangók emblémája lévén; éppen nem adott jó jóságot a gyermeknek.)” ill. 108, 113 (Kazinczy saját kezével írt autobiográfiája 1781–1785): „Krámernek fija még él...” – A festményt ma Széphalmon a Kazinczy Mauzóleum őrzi; Kazinczy édesanyja, Bossányi Zsuzsanna képmását a Petőfi Irodalmi Múzeum (Műv. Tár ltsz. 78.64.), képe in: *Taxner-Tóth Ernő*: Kazinczy és kora (1750–1817). A PIM kiadványa a hasonló című kiállításához. Budapest 1987, a 25. lap eljött.

16 *Danuta Ostowska*: Zetty Leonard Weber rzeźbiarz śląski epoki baroku. Roczniki Sztuki Śląskiej, t. 2. 1963, 92–116; legújabbban: *Konstanty Kalinowski*: Rzeźba barokowa na Śląsku. Warszawa 1986, 179–184, 226, 330.

17 *Ostowska* i. m. 107. szerint, *Prokop, A.*: Die Markgrafschaft Mähren in Kunstgeschichtlicher Beziehung. Bd. IV. Brünn 1904, 1290 nyomán József Weber 1750-ben Staré Brno ágostonrendi kolostortemplomának sekrestyeszekrényére készített szobordísz, míg *Miloš Stehlik*: Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě. Sborník práce FFBU F 19–20, 1975–76, 35–36 *Cerroni* adattára hivatkozva tulajdonítja a brnói Szent Tamás-templom kapuszóbjait Josef Leonard Webernek és társait ezekhez stílárison alapon jelentős dél-morvaországi életművet a 18. század második harmadából. Vö. *Aggházy Mária*: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest 1959. I. 292, ill. 296. és *Viera Luxová*: Poznámký k staviteľskej a sochárskej tvorbe 18. storočia na Slovensku. sn: Problémy umenia

16–18. Storočia (Zborník referátov zo sympózia). Bratislava 1987, 159 (a nagyszombati polgárkönyv bejegyzése pontosan: „16. 7. 1749 Jozef Leonard Weber Loco Svejnic”).

Mindenképpen ebből a dinasztiából kell eredeztetnünk a „budai” Weber József Lénárdot, aki 1753-tól kimutatható Budán, de csak 1757-től polgár és itt hal meg 71 éves korában 1773-ban. Tehát 1702-ben született, amikor Georg Leonard Weber Josef Johannak keresztelt fia Schweidnitzben, ennek fia pedig 1738-ban Neustadtban: *Ostowska* i. m. 94, vö. *Schön Arnold*: A budai Szent Anna templom. Budapest 1930, 190. Bár a morvaországi életmű összevetése a budai Weber-szobrokkal (Flórián-kápolna, Szent Anna-templom homlokzati szobrai 1760–1766) nem vall egyértelműen azonos mesterkézre (Miloš Stehlik szóbeli közlése) és a családi adatok egybeesése sem feltétlenül egyenes vonalú leszármazást bizonyít, a Weber-dinasztia kirajzását *Garas Klára* témafelvetése óta (A közép-kelet-európai művészemigráció kérdéseiről. Előadás a Magyar Tudományos Akadémián, 1978) evidenciában kell tartanunk. Az egyébként gyakori vezetéknev mellett rendszeresen megjelenő Lénárd utónév (amely felvett is lehetett) mindenesetre árulkodó. Névstatistikai kérdésekben (l. még alább is) J. Soltész Katalin volt szíves eligazítani, amiért e helyt is köszönetet mondok. L. összefoglalóan: *J. Soltész Katalin*: A tulajdonnév funkciója és jelentése. Budapest 1979, 44–55.

18 L. az 1. sz. jegyzetben idézett katalógust, továbbá legújabbban *Magda Keleti*: Sochy z bratislavskej dielne J. R. Donnera v zbierkach Slovenskej národnej galérie. Galéria 8. Zborník SNG 1984, 239–249; irodalmához és a Donner-pályákhoz kiegészítésül: *Prokop Gyula*: Levéltári adatok Georg Raphael Donner pozsonyi éveiről. Ars Hungarica 1978/2. 329–339.

Aggházy Mária forrásközlése mellett, in: Neu entdeckte Werke G. R. Donners und seines Kreises aus der Gegend von Pressburg. Acta Historiae Artium II. 1954, 65 – itt a *Stresska Márton*-féle kézirat Czestochowában őrzött példányának vonatkozó részletéből idézzük, *Győressy Béla* kijegyzésében (MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, Adattár, DAP, közölten 984. szám): „(1736; Thall:)... 6 Sept. fastigium Altaris perfectum est:... Architectus: Tonner, hic primo notus ad Aulam Caesario-Regiam advocatus ad Thall, ubi tam egregia sui artificis reliquit monumenta, ut suo tempore non habuit parem!” Volumen III. annalium Ordinis Sancti Pauli Primi Heremitaie (1744–1786). Kézirat, Czestochowa, Jasna Góra, Archivum Monasterii, 534. sz.

19 Ezt a fényképet írta le *Joseph Hans Csákos*: Donner-Spuren in Mariathal bei Pressburg. Forum VI. 1936, 169–170; közölte *P. Xavér Stan. Čik*: Dejiny Mariatálu. Mariana 1942 és legújabbban *Julius Kálmán*: Sochy J. R. Donnera v Marianke. Galéria 8. Zborník SNG 1984, 234. Eduard Nepomuk Kozič pozsonyi fotográfus (1829–1874) képeinek egy példányát Szilárdy Zoltán (Káloz) is őrzi – a régi fénykép tanulmányozás és reprodukálás céljából történt átengedéscélt ezúton mondom neki köszönetet.

20 *Documenta Artis Paulinorum*, a 4. jegyzetben i. m. 1. kötet, 321–322, 449. szám (Diarium Conventus Mariae Thallensis. Egyetemi Könyvtár, Budapest, Kézirattár, Ab. 185. Tom. II. 1723–1749, p. 229–240).

21 *Maria Malikova*: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. Mitteilungen der Österreichischen Galerie Jg. 17. 1973, 83, 87–88, 97, 155–156; *Miloš Stehlik* i. m. (17. jegyzet) 35, és ugyanő legújabbban: Klassiszierende Strömungen in der Bildnerlei des 18. Jahrhunderts in Mähren. In: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur. *Konstanty Kalinowski* hrsg. Poznań 1985, 162–169.

22 *Malikova* i. m. 84, 150 vö. *Danuta Ostowska*: Wroclawska rzeźba pierwszych połowy XVIII wieku i jej czolowi reprezentanci. Rocznik Wroclawski t. 7–8, 1963–64, ...; *Adam Wieczek*: Die Barockplastik aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Breslau. Alte und moderne Kunst 1963, Nr. 67, 10–19; Nr. 68, 27–32. Legújabbban: *Kalinowski* i. m. (16. jegyzet) 121, 148–152, 218, 328.

23 *Diarium Conventus Mariae Thallensis. Egyetemi Könyvtár*, Budapest, Kézirattár, Ab. 185. Tom. II. 1723–1749, p. 274. „(1738. május) ... 14 currentis mensis maii collocata sunt in sanctuario stalla nova ex ligno quercino a fabre confecta, et constructa, spectato labore cum Statuarii, cum arcularii. Supra se habent varios sanctos, et quidem pars stallorum respicientium coram Evangelii habet ordine Sequenti hos recensendos:

S: Paulum primum Eremitam, S: Annam, S: Augustinum, S: Benedictum, S: Stephanum Regem Hungariae, S: Emericum, S: Andream Eremitam M, S: Joannem Evangelistam – Altera autem pars stallorum respicientium coram Epistolae habet ordine sequenti hos recensendos: S: Antonium Abbatem, S: Josephum, S: Hieronymum, S: Thomam de Aquino, S: Ladislauum Regem Hungariae, S: Casimirum, S: Benedictinum Eremitam M, S: Agnesem. Pretium stallorum quod statuarium et Arcularium Sume facit flores 420.” – Idézi *Pásztor Lajos*: A máriavölgyi kegyhely a XVII–XVIII. században. Regnum V. 1942–43, 569 nyomán *Aggházy* i. m. (18. jegyzet) 73, vö. *Documenta Artis Paulinorum* i. m. (4. jegyzet) 1. kötet, 357. (499. szám, „Bildhauers Schatzung”).

24 *Carolus Rimely*: Capitulum insignis Ecclesiae Collegiatae Posoniensis ad S. Martinum ep. olim SS. Salvatorem. Posonii 1880 – forrásközlése a 157–158. lapon: „Anno iterum 1736... Intravimus autem nova stalla in primis vesperis festi sancti Emerici

ducis Hungariae.” — Azt, hogy ez az új stallum szoborfejekkel díszített volt, az 1738-as forrásból tudjuk: Quinquagennalia Sacerdotii... Emerico Esterhazy. Pisonii 1738, 12—13, 1. *Aggházy* i. m. (18. jegyzet) 73, 78, nyomán *Maliková* i. m. (21. jegyzet) 89, 90, 152 — Vö. *Andreas Pigler*: Georg Raphael Donner. Leipzig—Wien 1929, 90.

25 *Mojzer Miklós* szerk.: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Budapest 1984, 148. Vö. Gróf Almásy-Teleki Éva művészeti intézete (volt Ernst Múzeum) XI. Nagy művészeti aukció. Budapest, 1943. április, 98. lapon: „1717. Szent püspök mellszobra, díofa. A pozsonyi dóm barokk karszékeit díszítette. (A hozzá tartozó darabok az Iparművészeti Múzeumban.) Donner-műhely, Pozsony, 1730 körül. 1718. Szent Imre herceg mellszobra, az előbbinek párja. 1719. Apostol mellszobra, az előbbiek párja. 1720. Apostol mellszobra, az előbbiek párja.” Reprodukció az 1778—1719. számú darabokról. Erre az adatra *Buzási Enikő* hívta fel a figyelmemet, amelyért ezúton is köszönettel tartozom neki.

26 *Maria Maliková*: Starý hlavný oltár byvalého jezuitského kostola v Bratislave. *Vlastivedný časopis XVIII.* 1969, 186—187; *Ivan Rusina*: Renesancná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983, 76—77; ill. *Maliková* i. m. (21. jegyzet) 136, 64. kép.

27 Legújabbban *Magda Keleti*: Barokovy sochár Dionýz Ignác Stanetti. Model a skica k jeho morovým stĺpom na strednom Slovensku. *Výtvarný život XXXII.* 1987, 5. 42—45. Időközben megjelent: *Erwin Fritsch*: Überlegungen und Daten zur Genealogie der Barock-Bildhauerfamilie Stanetti. Adler (klny.), Wien 1986.

28 *Ladislav Šášky*: Stavebný denník Hyacinta Hangkeho z 18. storočia. Zborník slovenského Národného múzea. História 1977, 157—183; 1978, 165—198. Vö. *Karácsony András* recenziója: A barokk szobrászat Magyarországon. *Vigilia XXV.* 1960, 472; *Jávor Anna*: Dionysius Stanetti szobrai a Magyar Nemzeti Galériában. *Művészettörténeti Értesítő XXX.* 1981, 50, 53.

30 *Mikuláš Mišík*: Prievidza. Banská Bystrica 1971, 204 adata, miszerint a főoltárra 1792-ben adományozott Colorado Pálffy grófnő, az átfestéssel lehet kapcsolatos. Erre a könyvre *Jan Papco* (Bojnice, Múzeum) hívta fel a figyelmemet, amelyért a Stanettire és Anton Schmidre festőre vonatkozó értékes konzultációkkal együtt itt mondok köszönetet.

31 Legújabbban *Magda Keleti*: F. X. Seegen a jeho sochárska aktivita na Slovensku. Galéria 8. Zborník SNG 1984, 250—270.

FONTOSABB KORTÁRS KIÁLLÍTÁSOK, MŰVÉSZETI ESEMÉNYEK. 1987. II. FÉLÉV

VII. Budapesti Nemzetközi Kisplasztikai Kiállítás
Műcsarnok, IX. 3.—X. 18.

Minden korábbit meghaladó számú résztvevő, harminckilenc ország jelentkezett a triennáléra, melynek anyagát a rendező, Frank János — az 1984-es kiállításához hasonlóan — nem országok, hanem törekvések szerint csoportosította. Stílustendenciák, irányzatok dominanciája így sem mutatható ki igazán a hatalmas anyagban, hacsak azé az elvé nem, miszerint ma bármely felfogás plasztikai nyelve érvényes és aktuális lehet, amennyiben képviselője szellemi többlettel képes megtölteni azt. Ez persze nem azt jelenti, hogy ne lettek volna olyan művek, melyek valamilyen kitapintható formai-tematikai rokonság alapján egy markánsabb vonulatot képeztek a tárlaton (ilyen volt például az építés-építészett metaforájára köré szerveződő művek sora), tájékozódásunk támpontjául azonban érdemesebb egyes alkotókat, országokat választanunk.

Ha a nemzeteket nézzük, a legerősebb anyaggal a franciák képviseltették magukat. Mind a négy alkotójuk igen kvalitásos művekkel szerepelt: Claude Levêque objekt-environment elemeket tartalmazó egészen finom, szinte „grafikus” eleganciájú tárgyakkal, Daniel Pommerelle archaizáló üvegtömbökkel Vladimir Skoda kovácsolt acélplasztikákkal, az egykori újrealista, Daniel Spoerri pedig fényesre polírozott bronz húsdaralókból álló antropomorf szobrokkal mutatkozott be. Kifejezetten jó anyaguk volt az izlandiaknak, ausztráloknak (Hans Arkeveld, Peter Dailey) is, s ha még neveket akarunk említeni, köztük kell hogy legyen a holland Niels Nielsen porcelán pszeudo-gicceivel. Említettek a pop art kimeríthetetlennek tűnő eszköztárát, ironikus töltését használták fel a munkáikban.

A díjazottak közül a zimbabwei Edward Chiwawa szerpentin-idoljai, az angol Michael Sandle feketére színezett bronz multiplikái, és — a klasszikus kabinet-szobrászat képviselőit — a bolgár Szpartak Deremendzsiev karikaturisztikus kisbronzai kíváncsnak kiemelésre. Díjat kapott a magyar Lugossy Mária is rétegelt, ragasztott síküveg-plasztikáiért; mellette Samu Géza organikus fakonstrukciói, Harasztly István groteszk mobiljai és Jovánovics György — Schwitters kollázs-építményeit idéző — gipszöntvényei képviselték a hazai színeket. Jovánovics tér-geometriái a mezőny legjavába tartoztak, a kiállítás magyar sztárja azonban mégsem ő, hanem Berczeller Rudolf lett, kinek kamaratárlata a triennálén kiemelt anyagként került bemutatásra. Az ilyenkor szokásos retrospektív válogatás helyett az idős mester csupa friss művel jelentkezett: a bejárat fekete paravánjai előtt sorakozó, horganyhálóból hajlított-hegesztett gnóm figurái az emberi test drámai plasztikai mementóiként fogadták a kiállításra érkezőket.

Świerkiewicz Róbert kiállítása. Ernst Múzeum
VII. 3.—VIII. 2.

Świerkiewicznek nyolc éve nem volt nagyobb tárlata, így a bőség zavarával küzdhetett, amikor el kellett döntenie, hogy milyen műveket válogasson be ebbe a retrospektív jellegű kiállításba. Az új munkák mellett végül is olyan alkotásokra esett a választása, melyek a folyamat-szerűséget hordozzák: melyeken hosszabb ideje folyamatosan dolgozott, illetve olyanokat, amelyekben a „folyamat” beépült magába a műbe. Mint aktív mail art-művész és a Xertox-csoport oszlopos tagja (melynek kommunikációs rituáléja a nyolcvanas évek hazai akció-művészetének egyik legizgalmasabb fejezete) intenzíven foglalkozik a tárgyak, emberek közötti kapcsolatteremtés mágiájával — egyfajta „esztétikai alkímiával”, ahogy Csapó György írja róla. Jellemző például, hogyan használja fel a rádió időjárás-jelentését, melynek számos eleme (monoton ismétlődés, sajátos zeneiség, nehezen megfejthető üzenet, kapcsolat a tömegkommunikáción keresztül a természettel) több munkájában is visszatér. A „hír” mint festészeti alapanyag, textúra jelenik meg az 1984-es „Meteorológiai jelentés” című festészeti akciónak hatalmas vásznain, melyeket három tus-csöpögtető kilenc napon keresztül festett meg — piros, fekete és kék foltokat keletkeztetve az egymás fölé kifeszített ponyvákön, amikre azután festékszóróval került fel az aznapi időjárás-jelentés (idő). Ezek a batyuszerűen összegöngyölt vásznak — mintegy „befelhősítve” a kiállítótermet — most a mennyezeten függték, meghatározva a kiállítás vizuális összképét.

A bemutató Świerkiewicz stílus- és műfaji kategóriákkal nehezen körülírható munkásságának az eddigi legátfogóbb képét nyújtotta: az Ady-centenáriumra készült, s egykor nagy feltűnést keltett fotógrafikáktól a legújabb expresszív tárgye gyűjtésekig, environmente-

Szeift Béla kiállítása
1966—1987 között készült műveiből
Budapest Galéria Kiállítóháza, júl. 10.—aug. 16.

Bár Szeift Béla majdnem egy időben indult a magyar avantgárd új hullámával — aktív szereplője s részben szervezője a 60-as évek fordulója körül zajló félig-meddig underground művészeti eseményeknek —, e törekvések lassú konszolidációs folyamatából már kimaradt. Ő mind-egyik „nem érkezett be”, így az Andrási Gábor és Török Tamás rendezte Lajos utcai kiállítás alapos meglepetésekkel és felfedeznivalókkal szolgált.

Induláskor absztrakt szürrealista képeket festett, melyeken már ekkor feltűnnek azok az egysejtűekhez, csillós mikroorganizmusokhoz hasonlatos formák, amelyek aztán a 80-as években madarakká, bogarakká „konkretizálódva” térnek vissza. Másik kedvenc motívuma a spárgás vázrendszerre fűzött bábuforma, mely a magyar képzőművészetben a 70-es évek végére általánossá vált gyűrt, ragasztott, mintázott felületű vásznak egyik előzményének tekinthető, másrészt jól illeszkedik Szeiftnél biomorf ihletésű formavilágához.

Az eddigi életmű másik vonulatába tartoznak objektjei, melyek riasztó trivialitással, szánalmas közönségességükkel szinte — Bálint Endre szavait parafrázálva — egy „lumpenproletár heraldika” jelképeivé válnak. Foszlott babakocsikból, olcsó művegtagokból, kacatokból, ezekből a szemétdombra vetett „kultúrjavakból” applikálja fekete humorú, szégyenszagú tárgyait Szeift. Ez az érdes, reszelősen durva hangvétel jellemzi újabb, üveggyapattal, botokkal, kövekkel applikált képeit is. Világa csak egy rövidebb, egy kis faluban töltött periódusban derül fel kissé. A Káran (Somogy megye) készült műveken a természet szabad szemmel is látható „mélyvilága” jelenik meg, némileg Földi Péter elfogulatlan látásmódjára emlékeztetve, de az ő panteizmusa helyett Szeift a groteszk elemeket hangsúlyozza. A kiállítás meggyőzően bizonyította, hogy a mindaddig a margóra szorult művészt nem lehet figyelmen kívül hagyni többé a 60-as, 70-es évek avantgárdhoz kötődő törekvéseinek és a 80-as évek groteszk vonalainak számbavételekor.

Élénk szakmai érdeklődés közepette nyílt meg a Budapest Kiállítóteremben a *Vendégek* című kiállítás, melynek összeállítója — Sulyok Miklós — öt új fővárosi szálloda építészeti kritikáját tűzte ki célul (VIII. 21.—IX. 20.). A Fórum, a Hyatt, a Novotel, a Penta és a Taverna lehangelő bírálatot érdemelt ki, igaz, az elemzés — kifogásolhatóan — csupán az épületek külső megjelenésére, a környezettel való kapcsolatukra korlátozódott.

A szentendrei Művésztelepi Galériában került sor az „art brut design” jegyében dolgozó *Lois Viktor* kiállítására (VIII. 28.—IX. 27.). „Bútor és jármű-programja” után most hangszereket és szélgépeket állított ki. Szoborhangszereit a megnyitón „Nehezékcsoport” nevű instrumentális zenekarával szólaltatta meg.

Az ünnepet választotta témájául a *Fiatál Iparművészek Stúdiója* második kollektív bemutatkozása (VIII. 29.—IX. 21.). A Vigadó Galériában megrendezett tárlat jól tükrözte a művészi tervezés és a hazai gyártóipari igények összeegyeztethetőségének problémáit, melyel minden pályakezdő előbb-utóbb kénytelen szembe-sülni. Olyan lett kicsit ez az „Ünnep”, mint a plakátja: egy fehér alapon megfestett tetszetős sárga masni, mely colstoknak látszik a szélén látható vonalak és számok miatt.

Önarchépek '70—'87 címmel tematikus kiállítást rendezett a Budapest Galéria a Lajos utcai kiállítóházában (IX. 1.—X. 4.). A válogatás igyekezett széles stílári keresztmetszetet adni az időszakról festményekkel, grafikkal, fotókkal, plasztikai és intermedialis alkotásokkal. A hangsúlytalan arányosságra való rendezői törekvés végül is az avantgárd irányzatok rovására érvényesült — olyan jellegzetes „önművészeket” hagyva ki, mint például Hajas Tibor, Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Tót Endre. Ez az eleve analitikus-intellektuális műfaj sokkal koncepciózusabb feldolgozást is lehetővé tett volna.

Türk Péter nagyalakú fotogramjait „Pszichogramok, fenomének” címmel a Józsefvárosi Galéria mutatta be (IX. 10.—X. 30.). Türköt korábban szisztematikusan végigvitt vizuális-logikai problémák foglalkoztatták — új munkái oldottabb felfogásúak, bennük a szubjektív „fényfestés” lehetőségeit kutatja.

Vető János New York-i élményeit Liget Galéria-beli kiállításán adta közre (IX. 14.—X. 2.). Laza filctollal színezett fotói látszólag a világ bármelyik nagyvárosában készülhettek volna — mintegy a new wave internacionális „új érzékeltensége” jegyében —, ha nem vennék észre

a téma kiérleltségét, a feszes kompozícióra való törekvést, a személyesség hitelét mögötte: itt már rég nem „arról” a New Yorkról van szó.

„Rétég” címmel három textilművész nő rendezett bemutatót a Budapest Kiállítóterem kamaratermében (IX. 30.—X. 28.). *Kelemen Kata* finom, áttetsző gézanyagokat használt falitextiljeiben és zászlóiban; *Óldh Enikő* a varrással való alakítási lehetőségek foglalkoztatták textilszobraiban; *Székelyi Katit* pedig egy textilhez hasonló karakterű anyag, a hungarocell olvasztással, színezéssel, ragasztással való formálhatósága érdekelte. Kiállításuk a kísérleti textil „hagyományainak” egyéni hangú továbbvitele.

A szentendrei Művésztelepi Galériában három — a középgenerációhoz felzárkózó —, a szentendrei festészet geometrikus-absztrakt vonalát folytató művész mutatkozott be (X. 2.—X. 30.). *Aknav János* konstruktív szerkesztési képeit újabban rovas-jelek gesztuszerű alkalmazásával teszi oldottabbá; *Bereznai Péter* munkái a „neo-geo” hatása alatt születtek, *Gubis Mihály* vonal-központú művészetében pedig a minimal- és gesztusfestészet elemei ötvöződnek. Munkásságuk fontos része a szentendrei autodidakta műhely, a Vajda Lajos Stúdió újraélniük tevékenységének.

Öt év után újra a Magyar Nemzeti Galériában szerepelt egy válogatás a kölni *Ludwig-gyűjtemény* anyagából (október 16-tól). A pop art, a hiperrealizmus és az „új festőiség” sztárjai mellett a kiállítás tekintélyes részét — művészettörténetileg nem érdektelen, de azért nemzetközi mércével mérve mégiscsak harmadrendű — bolgár, keletnémet és szovjet „szoc-hiperreál”, neoexpresszionista stb. festmények foglalták el. Felmerült egy budapesti Kortárs Művészeti Múzeum létesítésének gondolata is, melyet Ludwig úr pénzzel és ennek az anyagnak a tartós létébe helyezésével segítene.

Szikora Tamás kiállítása

Dorothyta utcai Kiállítóterem okt. 9.—31., Jósza András Múzeum, Nyíregyháza nov. 20.—dec. 31.

Szikora Tamás is azon festők hosszú sorába tartozott, akik a 80-as évek fordulóján felhagytak a festéssel, kimerültnék érezvén annak — esetében a lírai absztrakció körébe sorolható — problémakörét. Helyette finom, mives, a régi dobozok, pecsétek, írások nosztalgikus-rejtelmes hangulatát artisztikusan felidéző rajzsorozatba kezdett. A dobozok e rajzokon lassanként építménnyé sokasodtak, ezzel párhuzamosan Szikora megépítette első doboz-objektjét is.

1987 újabb váltás pályáján. Elkészíti új doboz-építményét, mely az első objekt festői hatásokkal operáló líraiságával szemben hűvösebb, tárgyiasabb, architektonikus jellegű. S ugyanakkor „szakadnak ki” belőle új festményei is, melyek nem függetlenek az új expresszívítás trendjétől, sőt, az indulatos esetkezeléssel felvitt súlyos zöldesbarna formák, a beléjük hasító okkersárga csúcsfények láttán még az alföldi festészet romantikus dramatizáltsága is eszünkbe juthat róluk. Hogy azonban ne essék a nosztalgikus utánérzés csapdájába, Szikora több, első pillanatban rejtett elidegenítő effektust alkalmaz képein. A formák elhelyezése a képtérben szándékoltan kétértelmű, a pontosnak tűnő axonometrikus szerkesztés pedig valójában tele van „hibákkal”, következtetésekkel. Rádásul a keretezett vászondarabokból összeálló képfelület gyakran szabálytalan, hiányzik egy-egy darabja, vagy magukba a dobozformákba ékelődik bele egy „folytonossági hiány”. Az ekként létrejövő formai-metodikai titokzatosság segítségével emelkednek túl e művek a „dobozlét” mára bizony már kissé kiürült metaforáján, s így válhatnak a korszak nehezen definiálható okokból kialakult bizonytalanságának kifejezőivé.

Szabados Árpád az Újpest Galériában állította ki másfél méter magas, tizenkilenc méter hosszú, „Kifestő könyv, XX. sz.-i honfoglalás” című „szociopanorámáját”, melynek sajátos expresszionizmusára a gyermekrajzok és az informel volt hatással (X. 13.—XI. 15.).

A Pesti Vigadóban, a kortárs irodalmi, zenei és képzőművészeti törekvéseket integrálni szándékozó *Új hölgyfutár revü* élő folyóirat 0/3. számában — többek között — fellépett Bukta Imre „Orvvadász emléktúra” című performanszával, Galántai György „Jóézés tájolva” hangszobrával, valamint Bernáth(y) Sándor „Jóézésfok”-akciójával (X. 21.).

Régi és új avantgárd (1967—1975)

(A huszadik század magyar művészete 12.)

Székesfehérvár, Csók István Képtár, okt. 24.—dec 31.

Újabb állomásához érkezett, s egyúttal befejezéséhez közeledik a székesfehérvári István Király Múzeum immár vitathatatlanul művészettörténeti jelentőségű kiállítás-sorozata. Kovalovszky Márta és Kovács Péter majd negyedszázada kezdődött vállalkozása volt ugyanis az első kísérlet XX. sz.-i művészetünk alapvető vonulatainak és legfontosabb csoportjainak higgadt, tárgyilagos, egyúttal a mindenkori művészetpolitika éppen aktuális intencióin merészen túlnyúló felmérésére. Az eredetileg az 1940-es évek művészetéig terjedő tervezet közben persze módosult és időben is tovább közeledett a jelenhez — ezzel a kiállítással művészetünk félmúltjához érkezve el.

A kiállítás tárgyalta időszakon belül bontakozott ki a magyar művészet újabb sorsfordulója. Ekkor kapcsolódott be újra az egyetemesség keretei közé, s ez egyszerűen azt is jelentette, hogy nálunk is lezajlott a művészet alapvető funkcióváltozása, fogalmának, határainak, intenciójának radikális átértelmezése. A korábban már az 1966-os Stúdió-kiállításon és alkalmi csoportos bemutatókon együtt szereplő művészek önálló csoportokba szerveződésével (Iparterv, 1968, Szürenon, 1969) többé-kevésbé egyértelműen datálható az „új avantgárd” jelentkezése. Az 1975-ös évszám pedig már az új avantgárd „hősi” periódusának végét jelzi.

A székesfehérvári kiállítás címében szereplő „régí avantgárd” nem csupán a tárlat centrumában álló „új avantgárd” hangulati előkészítőjéül szolgált: *Bálint, Kassák, Korniss, Veszelszky, Vilt* és *Schadr* műveiből ugyan nem vezethető le az avantgárd újabb nemzedékének tevékenysége, de a kor magyar művészetén belül a fiatalok csak tőlük kaphattak hitet és tartást a konvencióktól való elrugaszkodásra. Sőt, a fiatalok ily módon megteremtődött lendülete jótékonyan hatott vissza az idősebb mesterekre: Schaár és Vilt szobrászatának, Korniss és Gyarmathy festészetének megújulása többek között éppen az „új avantgárd” által felpozícionált művészeti közhangulatnak köszönhető.

A „régí avantgárd” e másodikvirágzását persze csak jelezni tudta ez a tárlat, mely már csak az anyag terjedelme miatt is inkább azokra az új tendenciákra koncentrált, melyeknek tudományos igényű felmérésére mindeddig nem került sor, pontosabban csak az Iparterv-kiállítások és a Szürenon rekonstrukciójára történt kísérlet, kiegészülve az azokon részt vevő művészek újabb alkotásaival. A székesfehérvári kiállítás viszont tülműtatott az avantgárd merev csoportokba rendezésén, megkísérelve a különböző művésztszűrés egységben láttatását, a hangsúlyt a folyamatosságra helyezve. Ezek alapján meglehetősen plasztikusan bontakozott ki a két alapvető vonulat: a szürnaturalizmusból kiinduló, az európai pop art törekvésekhez kapcsolódó, a magyar társadalom aktuális problémái iránt érzékeny tendencia (*Lakner László, Altorjai Sándor, Konkoly Gyula, Tót Endre*, ill. bizonyos megszorításokkal *Haraszty István, Kéri Ádám, Pinczehelyi Sándor*) és az újgeometrikus törekvések, valamint a hard edge, shaped canvas stb. képviselői (tbk. *Fajó János, Bak Imre, Hencze Tamás, Nádler István, Csiky Tibor*). Ez a két áramlat egymást kiegészítve és feltételezve szinte mindvégig meghatározta a korszak magyar avantgárdját, még ha közben akadtak is művészek, akik csak nehezen vagy alig szoríthatók

e kategóriák bármelyikébe (*Keserü Ilona, Jovánovics György, Baranyay András*), sőt a 70-es évek legelején felerősödő konceptualitás mindkét vonulatot egyaránt megérintette (*Lakner, Erdély Miklós Szentjóbó Tamás, Bak Imre, Maurer Dóra, Csiky Tibor* stb.). E két pólus változataiból alakult ki aztán később a mindinkább individualizálódó egyéni utak szövevénye is.

A kiállított művek között persze egyaránt találhatók olyanok, melyek azt bizonyítják, hogy alkotójuk szuverén módon értelmezte át a nyugat-európai és amerikai kortárs törekvéseket és — szerencsére kis számban — voltak olyanok, melyek nem tudnak elszakadni az aktuális mintaképektől. Mindenesetre igazi rendezői telitalálat volt az, hogy a kiállítás nem különült el élesen az egykor különböző csoportokba tartozó művészek, s bár az Iparterv-esek talán egy árnyalattal közelebb álltak a nyugat-európai vonulatokhoz, mint a magyar sajátosságokra jobban építő Szürenon kiállítói, ma már nyilvánvaló, hogy az őket összekötő szabadságvágy, konvenciókon túlnyúló frissesség erősebb volt az elválasztó jegyeknél.

Ezért erősítheti egymást önnön érvényességén túl *Deim Pál* „Feljegyzések egy kolostorban” c. sorozata és *Jovánovics György* „Ember”-e, *Keserü Ilona* „Nagy vidám” c. képe és *Lakner László* „Menekülő”-je. S ezért hathatnak revelatív erővel olyan, eddig kevésbé ismert művek, mint *Konkoly Gyula* „Ruhás Majá”-ja vagy *Tót Endre* „Trikolór”-ja. Különösen gazdag volt a kiállítás konceptuális művekben: *Erdély Miklós* (pl. A tavalyi hó) és *Tót Endre* (Örülök, ha...-sorozat) mára már meghatározó jelentőségűvé nőtt művei mellett kiemelkedtek az anyagból *Szentjóbó Tamás* jószerivel (a recenzens számára legalábbis) eddig csak hallomásból ismert munkái és *Legény Péter* elmélyült konceptjei.

Szólni kell végül a kiállítás katalógusáról, mely részletes és jól válogatott adattára miatt (Ladányi József munkája) nélkülözhetetlen segédeszköz lesz a korszak kutatói számára.

A korszak első tudományos igényű bemutatása a Régi és új avantgárd (rendezte Kovalovszky Márta és Ladányi József) mindenképpen jól sikerült vállalkozásnak ítéltető és szándékai szerint megnyithatja az utat a további feldolgozások számára.

Perneczky Géza kiállítása
Budapest Galéria Kiállítóháza
X. 29.—XI. 29.

A Kölnben élő művészettörténész, kritikus, könyvkiadó, koncept- és mail art-művész (és még sok egyéb) munkáit ilyen „nagyszabású” kiállítás formájában első ízben láthatta a hazai közönség. A Lajos utcai kiállítóház két szintjét megtöltötték *Perneczky* feltekerhető és „végtelenített” hengerelt vásznai. Lapra bontva kiállításra került a művész könyv formájában megjelent összes pecsét-akció (konyakosüveg-dugó, cipőtalp-mintázat és egyéb tárgyenymatok), a tárlókban az üveg alatt megtekinthettük az itthon „szamizdatként” keringő, saját kiállítású és kiadású könyvpublikációk eredeti fénymásolt példányait. *Perneczky* „íróasztali képzőművészete” — pecsétekkel, könyvmunkákkal, művészbélyegekkal, küldeményművekkel, do-it-yourself leleményekkel — az utóbbi négy évben a festészet irányába is kiterjedt. Persze nem ecsettel fest, hanem festőhengerrel, amely folyamatosan „pecsételi” a mintát, végtelen zongorabillentyűzetet, pöttyös sávokat, csíkokat ismételve, variálva. Ebbéli munkálkodását a szerző a „soft geometry” névre keresztelte. Munkáit a Fluxus kreativitást felszabadító szemléletének kisugárzása és a konceptualizmus rendszerező-játékos intellektualizmusa hatja át, társulva egyéni, ironikus kommentárokkal való hajlandóságával, gazdag képi és verbális fantáziával. „A soft geometry — írja —, az az embléma, aminek ez idő szerint örülni tudok. A soft geometry számomra az öröm formája. A soft geometry nem ígéri, hogy másnak is örömet okoz.”

Most az egyszer nem a hazai művészettörténeteknek és érdeklődőknek kellett útra kelnük Kölnbe, Párizsba vagy Bécsbe, hogy lássanak egy eseményszámba menő kiállítást. Sőt, onnan volt érdemes idejönni, hiszen — leszámítva a híres Párizs–Moszkva, ill. Moszkva–Párizs kiállításokat, illetve egy 1986-os tokiói válogatást — a Műcsarnokban rendezték meg az eddigi legteljesebb bemutatót az orosz-szovjet művészet három hős évtizedéről. (S itt most engedjünk meg egy közbeszúrás: nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a fővárosnak — a századforduló óta először — ismét van nemzetközi szintű kiállítási intézménye, hogy a Műcsarnok a 80-as években a protokolláris bemutatók lerakatából eleven, aktuális, európai szellemi mércével bíró művészeti központtá vált.)

A Műcsarnok most is jó érzékkel kapott a téma aktualitását. Mert túl a szovjet művészet iránt újabban megnyilvánuló — és főleg világpolitikai okok miatt felerősödött — érdeklődésen, a 80-as évek második felének konszolidálódott posztavantgárd helyzetében amúgy is újra időszerré váltak a 10-es, 20-as évek művészeti problémái. Utópiák nélküli, kiábrándult korunk ugyanis kíváncsian vallatja az elődök műveiből áradó hitet, az avantgárd pusztá ellenállása helyett annak — igaz, szkeptikus — újraértékelésére történnek mostanában kísérletek (vö. pl. az 1987-es kasseli Documentát).

Az Anatolij Sztrigaljev koordinálásával válogatott kiállítás (rendezte Havas Valéria) ráadásul azért is jelentett élményt, mert módosította, némely vonatkozásban talán fel is váltotta a korszak orosz-szovjet művészetéről alkotott beidéződések. Nem szorítkozott ugyanis a különösen Nyugaton „a” szovjet művészettel azonosított avantgárd tendenciák bemutatására, hanem köréjük rajzolta a korszakban mindvégig intenzíven jelentkező realista-naturalista-neoklasszicista törekvéseket (melyeknek jelentőségét viszont — egészen a legutóbbi időkig — a hivatalos szovjet művészettörténet értékelte túl). Szerepeltek benne a „kötelező” nagy nevek, néha főművekkel (mint pl. Chagall, Malevics, Goncsarova), néha halványabbakkal (Rodcsenko), de mellettük egész sor ismeretlen vagy alig ismert művész (tbk. Bogomazov, Ender, Grigorjev, Morgunov, Menykov, vagy az építészek közül Iszcselenov) beválogatása bizonyítja, hogy milyen széles háttérrel volt az avantgárdnak (a felsorolt művészek egyike sem szerepelt az etalonnak tekinthető Moszkva–Párizs tárlaton).

A kiállítás természetesen nem törekedhetett arra, hogy „mélységükben” érzékeltesse e két évtized szerteágazó tendenciáit — ehhez legalább három-négy hasonló nagyságú bemutató szükségeltetne —, meg kellett elégednie a folyamatok jelzésszerű szerepeltetésével. A korral foglalkozó szakember számára lehet, hogy nem eléggé plastikusan bontakozott ki mondjuk a *Mir Iszkussztva* szecessziós ízekkel átszőtt posztimpresszionizmusa (tbk. Grabar, Golovin, Golubkina, Matvejev) vagy a Károly Bubi posztcézanne-izmusa (tbk. Falk, Koncsalovszkij), a válogatás koncepciója azonban máson alapult. Az egymás elé sorakozó irányzatok, stílustendenciák didaktikus rendszerezése helyett egymás mellé helyezte őket, így bizonyítván, hogy pl. az 1910-es évek orosz művészete nem azonosítható csupán az avantgárd folyamatos diadalmenetével, hanem mellette töretlenül folytatódott minden „hagyományos” iskola és irányzat. Bár ez a keresztmetszet szükségképpen vázlatos, mégis hitelesebb képet adhatott a korabeli művészeti erőviszonyokról.

E keretek között a kiállítás mégoly röpké elemzésére sem vállalkozhatunk. Így szinte csak önkényesen emelhető ki az anyagból Chagall 1917-ben festett egyik főműve, a Múza, továbbá az eddig csak reprodukciókból vagy úgy sem ismert kubofuturizmus, és az építészeti területéről is említve példát, a konstruktivizmus és a klasszicizáló irányzat (pl. Gegello) átmeneti közeledése egymáshoz a 20-as évek közepén. A legtanulságosabb

talán azonban annak a folyamatnak az érzékeltetése, hogy ez a sokerű, gazdag művészet mint kezd egységsültni a 30-as évekhez közeledve, milyen kompromisszumokra, túlélési stratégiákra kényszerülnek az avantgárd képviselői. Tatlin szomorú virágcsendéletei, Rodcsenko baljós hangulatú bohócai mellé most felsorakoznak Matyusin, Lebegyev, Udalcova, Sevcenko kényszerű önfeladásból született öszikéi. A 30-as évek fordulóját — leszámítva persze Geraszimov vagy Juon kincstári optimizmusát — egyébként is némi csendes rezignáltság lengi be, a tíz évvel azelőtti hit és lendület egy merőben másfajta konszolidációnak adta át helyét. Az OSZT, a Táblaképfestők Társaságának eddig kevésbé ismert tagjai (tbk. Labasz, Tisler, Lucsiskin) például a komorodó valóság elől a repülés világába menekülnek, az ezüstösen irizáló léghajók, a kényszeredetten mosolygó arcok, a vattaszerűen szürkés alap és a szálkás festésmód ütköztetése alig leplezett szomorúságot takar. Csendességében is megrendítő a szovjet művészet nagy évtizedének hattyúdala.

A kiállítást kísérő katalógus terjedelmében és kivitelében egyaránt közelít már a hasonló nagyságú nyugati rendezvények kötetéhez. Anatolij Sztrigaljev rövid bevezető tanulmánya ugyan kicsit didaktikus, de jól használható támpontokat ad a látottak értelmezéséhez. Az ábécé-sorrendbe szedett katalógusész azonban nehezen kezelhető, talán célszerűbb lett volna más, esetleg műfajok szerinti csoportosítást alkalmazni.

Hommage à Joseph Beuys címmel kiállítás volt a hetvenes évek avantgárd művészeti életében jelentős szerepet játszó Bercsenyi építész-kollégiumban (XII. 1.—XII. 14.). A tisztelgők köre lényegében megegyezett azokkal a képzőművészekkel, akik részesei voltak a Bercsenyi utolsó, 1984-gyel (úgy tűnik végleg) lezáródó aktív időszakának. Főleg mail art jellegű munkákat láthattunk.

A Fészek Galéria *Sumus* címmel nemzetközi sorozatot indított, melyben Közép-Európa strukturalista művészetéből kívánnak műveket bemutatni. Az első kiállítás Kovács Attila négyzetács-permutációi és Mengyán Andrásnak az Egyesült Államokban tett második utazása nyomán festett új képeit mutatta be. Mengyán szakítva analitikus, permutációs művészetével, változatos geometrikus formákat lebegtet az egyöntetűen fekete képtérben. A perspektivikusan ábrázolt formák a földi szituációra, az axonometrikusak a „nem objektív létező”-re utalnak — olvashatjuk a művész nyilatkozatát a katalógusban. Mengyán szigorúan racionális művészete tehát egy olyan asszociatív elemmel bővült, amely finom, transzcendens tartalmat ad a formailag a „pattern painting”-gel rokon képeknek (XII. 15.—1988. I. 5.).

Documenta 8

Magyaroszágról első alkalommal hívtak meg alkotókat a kortárs képzőművészet egyik legrangosabb seregszemléjére, a kasseli Documentára. A rendezvény performance-szekcióját (Documenta Life) összeállító Elisabeth Jappe három fiatal művészt választott ki — Böröcz Andrást, Révész Lászlót és Szirtes Jánost —, akik műsorukkal a Kaffee New York szórakozóhelyen zajló „L’fête permanente” című eseménysorozaton négy egymást követő éjjel léptek fel (VIII. 20.—23.). A Böröcz—Révész páros korábbi groteszk produkcióiból dramatizált egy mozaikszerű performance-t, középpontjában a Don Carlos „mitológiával”, Szirtes János pedig *Új Modern Akrobatika* nevű zenekarával (Szemző Tibor, fe. Lugossy László, ef. Zámbo István) szerepelt, melynek rituális előadása — perzsaszövegekkel, tülevekkel — egyfajta orientális gondolkörben fogant, jól illeszkedve a Documenta 8 Joseph Beuys szellemét megidéző légkörébe. Révész „Dawn” címmel közölt egy lírai szöveget a Documenta katalógusában, melyben szintén megtalálható a „keletről jövetel” motívuma.

Az alkalomra a Műcsarnok kis füzetet jelentett meg angol nyelven, mely a három művész performer-munkás-

ságának eddigi legteljesebb dokumentációját tartalmazza bőséges képanyaggal.

A *Magyarország Hollandiában* kulturális rendezvény-sorozat keretében a nyáron kortárs magyar fotó- és képzőművészeti kiállításokra került sor Hollandia több nagyvárosában. Bemutakozott Martyn Ferenc és El Kazovszkij, a szentendrei Art'éria Galéria, a „Konstruktív” kiállítások pedig — Kassák-, Barcsay- és Korniss-művek mellett — Bak Imre, Fajó János, Hencze Tamás, Trombitás Tamás, valamint két fiatal építész, Bachman Gábor és Szalai Tibor.

HAJLÉK. A PÉCS CSOPORT ÉPÍTÉSZEINEK KIÁLLÍTÁSA A BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREMBEN.

1987. december—1988. január*

Charles Jenks és a posztmodernnek az építészet technicizáltságának, uniformizáltságának, differenciátlanságának, monotonitásának üzentek hadat. Az egyénit, a különösét, az egyszerűt vették védelmükbe az általánosan elfogadottal szemben. Elméletüknek és gyakorlatuknak gyors és széles körű elterjedése a nyolcvanas években azt jelzi, hogy sikerült megfogalmazniuk és formába önteniük a sokak által érzett kielégítetlenséget. Amikor ők egy spontán módon elterjedt építészeti kultúra és építészeti gyakorlat — nyugodtan mondhatjuk —, építészeti stílus ellen lázadtak, világosan megfogalmazhatták, hogy mi ellen van kifogásuk és mit szeretnének helyette.

Magyar kortásaik — szokás szerint — sokkal hátrányosabb helyzetből indultak. Ők a modern építészetet már csak megkésve, lepusztult, lezüllött formájában kapták: a sematizált formákat, a kiüresedett elveket az egykori tartalmak nélkül. A modern építészet a hatvanas években — általános agóniája idején — úgy érkezett Magyarországra, hogy nemzöl sem ismerhettek volna rá. A „nagy lakószoba — sok kis hálófülke” lakás-ideálból elmaradt a lakószoba és a „sok” — megépült néhány kis fülké, és abba kellett belegyömöszölni a családokat. A nagy parkokba lazán elhelyezendő magas épületek körül elmaradtak a parkok és a lazaság; a „daruállás” megszabta távolságra épültek egymás mellé a nyomasztóan egyforma hatalmas betontömbök, figyelmen kívül hagyva azt a természeti vagy építészeti környezetet, amelybe belevetkeztek őket. Ez, az építészetnek a legjobb akarattal sem nevezhető építési gyakorlat nem csupán ellenérzést, kielégítetlenséget, hanem belső tiltakozást, dühöt váltott ki építészből, használóból, szemlélőből egyaránt. Elégedettek mindössze a jelentésírók voltak.

A felismeréshez eljutott posztmodernnek azután már csak kellő pénzzel rendelkező megrendelőt kellett találniuk; a „modern” építészet válságára ráébredő magyar kortásaiknak mindezeket túl a hatalmi helyzetben lévő bürokratákkal is meg kellett küzdeniük. Hiszen nálunk, ami szabad az kötelező, és ami nem elfogadott — adott esetben új, ismeretlen — az a biztonság kedvéért tilos. Nem feledhetjük, hogy Kelet-Európában vagyunk, ahol még a művészi kérdések is politikai megítélés alá esnek. (Ézért volt pl. a húszas vagy az ötvenes években tilos a „modern”, azután szabad lett, tehát kötelező.) Mindenki gyanús, aki a kanonizálttól eltérőt, mást, esetleg egyénit akar. Azoknak az építészeknek, akik a „modernet”, a kockaházat, a hatalmas lakótelepeket embertelennek ítélték, a megfelelő megrendelő megkeresése után még véres harcot kellett vívniuk a szakmai ellenállással és az engedélyező hivatalokkal is. Többek között erről szól a *Hajlék* című kiállítás.

* Az 1968-tól Pécsen dolgozó, 1972–78 között a Pécsiterv-né Ifjúsági Iroda néven működött, majd az Iroda feloszlata után széttelepült, de azóta is szellemi közösséget alkotó építészek munkái-ból rendezték a kiállítást. A ma Pécs Csoport néven szereplő, időközben ifjabb kollégákkal is bővült társaság tagjai: Csete György, Dulánszky Jenő, Nyári József, Deák László, Blazsek Gyöngyvér, Jankovics Tibor, Kistelegdi István, Oltaí Péter, Erdei András, Kovács Attila, Bachmann Zoltán, Csaba Gyula, Füzes Antal, Péczeli István, Sánta Gábor.

Az Iparművészeti Főiskola újonnan alakult Vizuális Nevelési Központjának részeként megkezdte működését a *Tölgyfa Galéria*, melynek fő profilja a hazai tárgy-kultúra és formatervezés bemutatása.

A Gondolat Kiadónál megjelent Hegyi Lóránd könyve, az *Avantgárd és transzavantgárd*, mely a XX. század képzőművészeti fejlődéstörténetét a „modern” és a „posztmodern” szituációk sajátos történeti alakulásával kirajzolható teóriaképpben vázolja fel.

A *Filmvilág* 1987/9. számában teljes lapszámot szentel a film- és a képzőművészet kapcsolatának.

Boros Géza—Pataki Gábor

A Pécs Csoport építészei és nem kisszámú elvtársaik egyrészt arról beszélnek, hogy az építészetnek nem egyetlen szerkesztési elve és módszere a derékszög alkalmazása (ezt persze évezredek óta lehet tudni, csak időnként megfeledkezünk róla), másrészt arról, hogy azt a bizonyos rosszul begombolt mellényt időnként ki kell gombolni és megkísérelni az újragombolást. (És ez legalább olyan fontos, mint az ívben hajló térlefedés.) Időnként végiggondolandó, hogy kinek és milyen célból építünk. Az alapkérdéseket magunknak is fel kell tennünk, mert nem elég, ha a mások által — időnként hibásan — feltett kérdésekre adunk legjobb képességeink szerint választ.

Ezen a ponton különös coincidiációra kell felfigyelnünk. (Talán mindkét fél tiltakozni fog e rokonítás ellen.) A Pécs Csoport, mint hatvan évvel korábban az ún. CIAM-osok, vették maguknak a fáradságot és a bátorságot, hogy a hivatalostól és az általánosan elfogadottól eltérően végiggondolják, hogy mit tartanak az építészet hivatásának, és — némi egyszerűsítéssel úgy mondhatjuk — az emberiség, az emberhez méltó építészetet ítélték annak. Vállalták annak kockázatát, hogy elképzeléseikkel kiálljanak a közönség elé, hívén, hogy igazuk van, és tudván, hogy nem lesz osztatlan elismerésben részüik. (Egyiküknek sem lett.) Az igazságot egymástól eltérő tényekben vélték megtalálni: 1928-ban a lakó-géphez, a kisembert kiszolgáló tiszta szerkezetű, egyszerű formájú lakásban és lakóházban; ma, amikor már sokszorosan bebizonyosodott, hogy „nem azért élünk, hogy lakjunk”, és bizonyos, hogy nem mindenkit ugyanaz boldogít, sőt a tipizálás inkább boldogtalanít — a szabadabb formálást, és a hagyományokhoz való visszatérést találják az emberhez méltó „lakás” alapfeltételének. Tragikus, és talán szintén kelet-európai jelenség, hogy a hetvenes évek építészeti vitája, az ún. tulipán-vita éppen e két csoport között robbant ki. A nemzedéki vitának, a régi felfogáshoz szigorúan, betű szerint ragaszkodó vezérképviselője nem vette észre, hogy itt az ő régi attitűdjüktől induló fiatalokkal áll szemben. Olyanokkal, akik az önálló gondolkodáshoz, a saját kérdésfelvetéshez való jog hirdetésében éppen az ő fél évszázaddal korábbi énjüket idézik vissza. A konkrét kíváncsalnak megváltoztak ugyan, de a morális követelmény azonos maradt.

Jenks és a posztmodernnek visszatérnek a tradícióhoz, és ez a visszatérésük, időnként, java alkotásaikban ironikus. Nem így a magyaroké. A világnak ezen a táján még a tradícióhoz való viszony is véresen komoly, ideológiával terhelt. Ha egy angol építész a népi építészethez fordul, azt ízlése vagy építészeti elve szerint teszi — tette —, nálunk ez már hosszú évtizedek óta politikai állásfoglalás. A két világháború között a nemzeti tradíció ápolása felülről mesterségesen táplált, azóta mesterségesen visszaszorított volt, s ha valaki ma ismét erre fordul, az „tettet” hajt végre és egyben gyanússá is válik. (Az ideológia most sem teljesen tisztázott, és az elődöké is ritkán volt az. Lechner Ödönnek a Függetlenségi Párt szövegeit idéző sovíniszta ideológiája is sokkal alacsonyabb szinten mozgott, mint európai jelentőségű építésze. A két háború között a népi építészeti ideológia többnyire kirekesztő szándékú volt. Ahhoz, hogy a

magyar organikus építészet ideológiája sallangmentessé válhasson, még sok érdemi, tartalmi vitára lenne szükség, de semmi esetre sem olyanra, mint a „tulipán-vita” volt, amely „adminisztratív intézkedéseket” vont maga után és a paksi kísérlet leállításához, majd a pécsi Ifjúsági Iroda felosztatásához vezetett.)

Építészeti tudatunkból kiiktathatatlan, hogy a század elején a magyar építészeti nyelv ábécéjeként felfedezett erdélyi építészet hetven éve más államban található. Ez a tény is hozzájárulhatott ahhoz, hogy időközben nem tisztázódhatott, hogy a más éghajlati viszonyok, más építőanyagok hatására kialakult erdélyi építészet formailag megnyerő és meggyőző, de mégsem lehet az alföldi vagy a dunántúli építészet előképe. (A két háború között többször szóba került ez a tény az ún. népi építészeti vitákban.) Ha egy mai magyar építész a népi tradíció felé fordul, óhatatlanul szemben találja magát ezzel a problémával is. A Hajlék kiállítás — számomra — legmeggyőzőbb épülete, *Jankovics Tibor* zalaszentgróti vályogháza ezt a kérdést is érinti. A háromosztású terű magyar parasztházakra visszautaló alaprendezés úgy tradicionális, hogy közben nem archaizál, a mai igényeket is szem előtt tartja. A központi tér, a konyha egyben lakótér is, mint a parasztházakban — akárcsak a nyugaton oly kedvelt „family room”-ok. A nappali részből kétoldalra nyílnak a hálósobák — ez már határozottan az alföldi parasztházak rendszere —, de a hálók nem foglalják el az épület teljes mélységét, mögöttük marad hely a mai igényeket kiszolgáló mellékhelyiségekre: fürdőre, zuhanyfülkére, kazánházra és az ismét régi rangjába visszahelyezett éléskamrára is. És mindez termé-

zetes, a helyszínen található építőanyagból, vályogból és fából. (Groteszkül hangzik egy új épületről — de ha végiggondoljuk, nem az —: ez az épület pusztulásában is része maradhat a környezetnek, visszatérhet a földbe, ahonnan vétetett, nem úgy, mint a panelházak, amelyek nemcsak használatuk közben ridegek és embertelenek, de idővel nemcsak használhatatlanná, hanem elemészthetelenné is válnak.)

A kiállítási tablókon bemutatott épületek nem mind tettek rám ennyire meggyőző hatást. (Sajnos legtöbbjüket ez ideig nem sikerült valóságban látnom.) Az ortúji forrásház (1971, *Csete György—Dulácsky Jenő*) plasztikai értékével megragadó, a pécsi Anna utcai lakóház (1985, *Kisteleghi István*) úgy simul a régi házsorba, hogy közben a tízes évek cseh kubista építészetét idézi (és ez nem válik kárára). A fadd-dombor hotel bejáratának megoldását értem ugyan, de mégis modorosnak érzem, akárcsak a szarvasi Ciprus fogadó nagy sátrát. A kiállításon vannak jobb és kevésbé jó művek, de nincsenek szellemi restségről árulkodó rutinművek! A Pécs Csoport az idők során területileg szétszóródott, de szellemileg összetartó tagjai munkáikkal a szerves élettel rokon építészet létrehozását kísérlik meg. Ezt szolgálják a természetes építőanyagok és az élő organizmusok alakját formáló ívelt lefedések, amelyek az emberben a védettség, a biztonság érzetét keltik. Ezek az építészek a maguk eszközeivel az elidegenedettségből kivezető egyik utat kísérlik meg megjelölni.

Gábor Eszter

1988. január

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat igazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte
Felelős vezető: Zöld Ferenc igazgató
Budapest, 1991. — Nyomdai táskaszám: 18589
Felelős szerkesztő: Mojzer Miklós
Műszaki szerkesztő: Sándor István
Megjelent: 23 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0027 — 5247

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

УЙВАРИ, ПЭТЕР:	Пиета Тициана	1
КОППАНЬ, ТИБОР:	Материалы к деятельности в Венгрии императорского и королевского архитектора Донато Феличе де Аллио (1677—1761)	16
ТИМАР, АРПАД:	Искусствоведческие труды Даниэля Новака	21
ХОРВАТ, АЛИЗ:	Проекты Имре Штейндла на первом конкурсе по строительству берлинского Рейхстага (1872)	52

ИССЛЕДОВАНИЯ

ПУШКАШ, БЕРНАДЕТТ:	Изображения Богоматери с младенцем в иконописи региона Северо-восточных Карпат	66
НАДЬ, МАРТА:	Работы Стефана Тенецкого и его мастерской в Венгрии	89
РУЖА, ДЬЁРДЬ:	Новые приобретения собрания икон Музея Прикладного Искусства	99
ГРОТТЕ, АНДРАШ:	Одна из венгерских династий ювелиров — семья Рааб	110
ПЕРЕХАЗИ, КАРОЙ:	Лайош Мартон — пожоньский слесарь-художник	136

ДОКУМЕНТЫ

МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	Две картины из мастерской Рубенса	142
МРАВИК, ЛАСЛО:	Два произведения из бывшего собрания Брунсвика	145
БУЗАШИ, ЭНИКЁ:	„Опус Йоганес Бургунди”: Портрет Боны Савойской, миланской принцессы. 147	
КУЛЧАР, АРПАД:	Дворец в Герньесеге во времена канцлера Михая Телеки и его инвентарь 1685-ого года	150

IN MEMORIAM

<i>Г. Аггхазы, Мария: Йолан Балог (1900 — 1988)</i>	164
---	-----

ОБЗОР

<i>Рожжа, Дьёрдь: Mányoktól Aba Novákig. Magyar képzőművészek a Szovjetunió múzeumaiban. (От Маньоки до Аба Новака. Венгерские художники в собраниях Советского Союза) Budapest 1988.</i>	166
<i>Явор, Анна: Magda Keleti: Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG. Fontes 2. Slovenská národná galéria 1983 (Bratislava 1987)</i>	168
<i>Борош, Гэза — Патаки, Габор: Важнейшие выставки современников, события в искусстве. 1987. II-ое полугодие</i> ...	178
<i>Габор, Эстер: Кров. Выставка архитекторов Группы Пэч (Pécs Csoport) в выставочном зале Будапешт. Декабрь 1987 — январь 1988</i>	182

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

UJVÁRI, PÉTER:	La Pietà de Tizian	I
KOPPÁNY, TIBOR:	Contribution à l'activité en Hongrie de l'architecte de l'empereur et du roi Donato Felice de Allio (1677—1761)	16
TÍMÁR, ÁRPÁD:	Les écrits d'art de Dániel Novák	21
HORVÁTH, ALICE:	Les projets d'Imre Steindl au premier concours pour la construction du Reichstag à Berlin (1872)	52

RECHERCHES

PUSKÁS, BERNADETT:	Représentation de la Mère de Dieu à l'Enfant sur les icônes de la région des Carpathes Nord-Est	66
NAGY, MÁRTA:	Les oeuvres de Stefan Tenecki et de son atelier en Hongrie	89
RUZSA, GYÖRGY:	Nouvelles acquisitions de la collection d'icônes du Musée des Arts Décoratifs	99
GROTTE, ANDRÁS:	Une des dynasties des orfèvres en Hongrie — la famille Raab	110
PEREHÁZY, KÁROLY:	Lajos Marton serrurier d'art de Pozsony (Presbourg, Bratislava Tch.) ..	136

DOCUMENTATION

MOJZER, MIKLÓS:	Deux tableaux de l'atelier de Rubens	142
MRAVIK, LÁSZLÓ:	Deux pièces de l'ancien fonds Brunsvik	145
BUZÁSI, ENIKŐ:	„Opus Johannes Burgundi”: le portrait de Bona de Savoie, princesse de Milan	147
KULCSÁR, ÁRPÁD:	Le château de Gernyeszeg au temps du chancelier Mihály Teleki et son inventaire de 1685	150

IN MEMORIAM

G. Aggházy, Mária:	Jolán Balogh (1900—1988)	164
--------------------	--------------------------------	-----

REVUE

Rózsa, György: Mányoktól Aba Nováig. Magyar képzőművészek a Szovjetunió múzeumaiban. (Artistes hongrois dans les musées de l'Union Soviétique) Budapest 1988	166
Jávor, Anna: Magda Keleti: Neskora renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG. Fontes 2. Slovenská národná galéria 1983 (Bratislava 1987)	167
Boros, Géza—Pataki, Gábor: Les principales expositions de l'art contemporain, les événements dans l'art. 1987 II. semestre	178
Gábor, Eszter: Abri. L'exposition des architectes du Groupe Pécs (Pécs Csoport) dans le salon d'exposition Budapest. Décembre 1987—janvier 1988	182

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapfizleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 1185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 1382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 232,— Ft

Egy szám ára: 58,— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, Pf. 149).